

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ- REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Naylini Sobral Barboza

"Saraband": O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman.

São Cristóvão/ SE

2015

NAYLINI SOBRAL BARBOZA

“Saraband”: O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gustavo P. S. Correia.

São Cristóvão-/SE

2015.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Barboza, Naylini Sobral

"Saraband" : o habitus sueco no filme de Ingmar Bergman /
Naylini Sobral Barboza ; orientador Luiz Gustavo P. S. Correia. –
São Cristóvão, 2015.

123 f. : il.

Dissertação (mestrado em Antropologia) – Universidade
Federal de Sergipe, 2015.

1. Etnologia. 2. Suécia. 3. Antropologia visual. 4. Cinema na
etnologia. 5. Bergman, Ingmar, 1918-2007. I. Correia, Luiz
Gustavo P. S., orient. II. Título.

CDU 39(485)

NAYLINI SOBRAL BARBOZA

***“Saraband”*: O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman.**

Dissertação julgada e aprovada para a obtenção do
título de Mestre em Antropologia, defendida e
aprovada em ____/____/____ pela banca
examinadora.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Gustavo P. S. Correia.- ORIENTADOR
Universidade Federal de Sergipe- PPGA/ UFS

Prof. Dr. Ulisses Neves Rafael- EXAMINADOR INTERNO.
Universidade Federal de Sergipe- PPGA/UFS

Prof. Dr. Ronaldo Nunes Linhares- EXAMINADOR EXTERNO.
Universidade Tiradentes- Programa de Pós Graduação em Educação/ UNIT.

AGRADECIMENTOS

As pesquisas acadêmicas muitas vezes me surpreenderam diante da “montanha-russa” de sentimentos que podem provocar. Durante os dois anos de mestrado, experimentei momentos de muita alegria e entusiasmo e outros de muita angústia. Estes momentos não foram vividos na solidão. Sendo assim, deixo registrados aqui, os meus agradecimentos a todos que fizeram parte desta jornada.

Ao meu orientador e amigo Luiz Gustavo, que soube ter paciência diante dos meus bloqueios e nos momentos certos soube falar o que eu precisava ouvir, o meu muito obrigada!

À minha querida mãe, Neide Sobral, que mais uma vez, me ajudou de todas as formas imagináveis. Sem seu apoio e incentivo, certamente não teria chegado até aqui. Mãe, muito obrigada!

À Claudia Kathyuscia, amada companheira, que esteve ao meu lado durante todo o processo desta pesquisa e me trazia de volta toda vez que, no meio de uma angústia profunda, eu desejava desistir. Obrigada, meu amor!

Ao meu pai, Milton Barboza, também presto meus agradecimentos, pelo apoio dado as minhas conquistas.

Ao meu querido amigo e professor, Ulisses Rafael, que em meio às noites de boemia, aguentou tantos dramas e dividiu e proporcionou muitas alegrias. Muito obrigada!

Às amigas, Karol, Fabiana e Alessandra que mesmo sem suportarem mais ouvir falar de Bergman, sempre guardavam um espaço nas conversas para os meus desabafos. Obrigada!

Aos amigos Raoni, João, Beto, Aniela, Rejane e Juca que mesmo de forma indireta, me ajudaram nesta jornada. Obrigada!

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa analisou o processo de construção do *habitus* sueco que Ingmar Bergman apreendeu e evidenciou em sua obra cinematográfica, particularmente no filme “*Saraband*” (2003). Para a realização dessa análise, ancorei-me em uma metodologia de natureza etnográfica, na qual busco levantar e analisar determinados padrões de comportamento, linguagens e crenças do povo sueco, para mapear o cenário sociocultural no qual Bergman estava imerso. Destarte, meu aporte teórico-metodológico para fazer a interlocução entre a sociedade sueca e o cineasta, através da película “*Saraband*”, são os conceitos de Norbert Elias (1993, 1994, 1995, 1997, 2001, 2006, 2011): configuração, individuação e *habitus*. Fiz nos primeiros dois capítulos uma revisão bibliográfica e histórica sobre Bergman e sobre a Suécia, para depois adentrar no terceiro capítulo sobre a análise do filme à luz das informações apresentadas e da teoria processual de Elias. Nesta análise, pude constatar como a relação de interdependência entre indivíduo e sociedade é refletida no filme.

Palavras-chaves: Bergman, Suécia, *Saraband*.

ABSTRACT

This research analyzes the construction process of the Swedish habitus that Ingmar Bergman seized and showed in his film work, particularly in the movie "Saraband" (2003). To perform this analysis, that is anchored in a ethnographic methodology, which i raise and analyze certain patterns of behavior, languages and beliefs of the Swedish people, to map the socio-cultural setting in which Bergman was immersed. Thus, my theoretical and methodological support, to the dialogue between the Swedish society and the filmmaker, through the film "Saraband", are the concepts of Norbert Elias (1993.1994, 1995, 1997, 2001, 2006, 2011): Configuration, individuation and habitus. The first two chapters are bibliographical and historical review of Bergman and about Sweden, then enter the third chapter, on the analysis of the film in the light of the information presented and procedural theory of Elias. In this analysis I could see how the interdependence between individual and society is reflected in the film.

KeyWords: Bergman, Sweden, Saraband.

Índice de Imagens

Imagem 01: Cartaz do filme “Fanny e Alexander”	p. 24
Imagem 02: Foto de Ingmar Bergman quando criança.....	p. 24
Imagem 03: Fanny e Alexander brincam com a lanterna mágica.....	p. 26
Imagem 04: Cena de “Fanny e Alexander” onde mostra a sala da casa da avó dos dois.....	p. 27
Imagem 05: Cartaz do filme “Juventude” ou <i>Summer Interlude</i>	p. 30
Imagem 06: Cartaz de “Monika e o Desejo”	p. 31
Imagem 07: Cena do filme “O Sétimo Selo” em que o cavaleiro joga xadrez com a morte.....	p. 32
Imagem 08: Karin no filme “Através do espelho”	p. 35
Imagem 09: Cena final de “Luz de Inverno”	p. 36
Imagem 10: Ester e Anna.....	p. 37
Imagem 11: Fusão dos rostos de Alma e Elisabet.....	p. 39
Imagem 12: Thea, Hans e Sebastian encenam a peça para o censor	p. 41
Imagem 13: Marianne e Johan.....	p. 42
Imagem 14: Cartaz do filme “ <i>Saraband</i> ”	p. 65
Imagem 15: Marianne olha antigas fotografias	p. 67
Imagem 16: Marianne mostra a fotografia de Johan	p. 70
Imagem 17: Marianne mostra uma fotografia sua	p. 70
Imagem 18: Casa de verão dos avós de Bergman em Dalarna	p. 72
Imagem 19: Marianne e Johan	p. 76
Imagem 20: Karin e Marianne conversam	p. 80
Imagem 21: Marianne fala do seu passado com Johan	p. 81
Imagem 22: Fotografia de Anna	p. 84
Imagem 23: Johan e Henrik	p. 90
Imagem 24: Marianne admira o altar	p. 96
Imagem 25: Imagem da Santa Ceia	p. 96
Imagem 26: Johan e Karin	p. 97
Imagem 27: Karin lê a carta da mãe para Marianne	p. 99
Imagem 28: Karin e Johan conversam	p. 101
Imagem 29: Karin e Johan se beijam.....	p. 102
Imagem 30: Marianne fala para Johan o que houve com Henrik	p. 104
Imagem 31: Fotografia de Johan e Marianne	p. 107

Imagem 32: Marta olha para a mãe	p. 108
Imagem 33: Marianne olha para a filha	p. 108

Sumário

Introdução	p. 09
Noções de Nobert Elias: um diálogo possível	p. 13
Antropologia e o Cinema: breve revisão bibliográfica	p. 17
Percurso metodológico	p. 19
 1. Interlúdio: Ingmar Bergman e sua obra	p. 22
 2. Suécia: história e as transformações no <i>habitus</i> sueco	p. 44
2.1. Tomada de cena geral: a Suécia	p. 46
2.2. Análises sobre a Suécia	p. 51
 3. “<i>Saraband</i>”	p. 65
3.1. Introdução ao filme	p. 65
3.2. Prólogo: Para Ingrid	p. 67
3.3. Um: Marianne põe seu plano em ação	p. 72
3.4. Dois: quase uma semana se passou	p. 79
3.5. Três: sobre Anna	p. 84
3.6. Quatro: uma semana depois Henrik visita o pai	p. 88
3.7. Cinco: Bach	p. 91
3.8. Cena seis: uma proposta	p. 97
3.9. Cena sete: a carta de Anna	p. 99
3.10. Cena oito: “ <i>Saraband</i> ”	p. 101
3.11. Nove: Momento crucial.....	p. 104
3.12. Dez: Crepúsculo	p. 106
3.13. Epílogo	p. 107
 Considerações Finais	p. 110
 Referências Bibliográficas	p. 116
 Referências dos filmes e vídeos	p. 120
 Anexo	p. 122

Introdução

A obra fílmica do cineasta e teatrólogo Ingmar Bergman vem me despertando a atenção há alguns anos, desde quando assisti ao seu filme “*Persona*” (1966), durante a graduação em Ciências Sociais. O interesse pelo diretor acabou por guiar minha escolha do objeto de pesquisa para a conclusão do curso de Ciências Sociais, intitulada: “Performance da construção de identidade no filme ‘Persona’ de Ingmar Bergman” (BARBOZA, 2013). Para a feitura da monografia me ative em compreender como era performatizada a interação entre suas personagens, bem como se essa interação influenciava as fachadas das mesmas (GOFFMAN, 1999).

Ao ingressar no Mestrado em Antropologia, senti necessidade de aprofundar e alargar minha visão sobre o diretor e sua obra. Já sabia que alguns temas se repetiam nos seus filmes, como: angústia, crise existencial, humilhação, silêncio de Deus, crise com as instituições (Igreja, Estado, escola), dificuldade de se relacionar com o outro, dentre outros. Por ser um diretor multifacetado, seus trabalhos abordam diferentes temas que envolvem a vida do ser humano, mas sobretudo sua própria vida. Ao ler o seu livro autobiográfico, *Lanterna Mágica* (2013), outro aspecto me chamou a atenção: como Bergman transformou seus filmes em um trabalho de memória (BOSI, 1994; GODOI, 1999). Afinal, eram suas memórias da infância e de suas relações afetivas que estavam sendo transformadas em imagens e sons nos seus filmes.

O diretor Ingmar Bergman, segundo Waldekranz (1969, p. 55), deu a profundidade psicológica que faltava ao cinema e que “para explorar os recantos desconhecidos da alma humana maneja a câmera com a mesma habilidade do cirurgião que trabalha com seus bisturis”. Ele é visto por outros diretores contemporâneos como um gênio do cinema. Allen (1988), no prefácio ao livro “*Lanterna Mágica*”, assim o descreve:

Ele é rápido; os filmes custam muito pouco e seu pequeno bando de colaboradores regulares conseguem improvisar uma grande obra de arte em metade do tempo e por metade do preço que a maioria dos cineastas gasta para montar algum cintilante desperdício de celuloide. Além disso ele escreve os próprios roteiros, O que mais se pode querer? Sentindo, profundidade, estilo, imagens, beleza visual, tensão, fluência narrativa, velocidade, economia, fecundidade, inovação, um diretor de atores sem igual (ALLEN, 1988, p. 10).

Mas, no seu próprio país, o diretor teve uma recepção muitas vezes negativa como o diretor sueco Widerberg escreveu num panfleto em 1960:

What one expects with growing impatience from this brilliant technician and director of actors is for him to move on, to grow tired of his role as our Dala horse¹ to the world. All we expect of a Dala horse is that it should look like a Dala horse, and satisfying that demand would probably mean death for any artist in the long run² (Widerberg apud HOLMBERG, 2012).

Esse diretor que mereceu atenção de seus colegas, sendo um exemplo disso o documentário produzido em 2013 intitulado “*Trespassing Bergman*”³, e de milhares de espectadores, positiva ou negativamente, se tornou mais uma vez meu objeto de análise.

No entanto, a questão agora se dá em outro filme: a película “*Saraband*” (2003). O propósito era de analisar os elementos apresentados no filme através da perspectiva processual de Norbert Elias. Pretendi, então, compreender o processo de construção do *habitus* sueco e como ele pode ser apreendido no filme. Através dos conceitos como “*habitus*”, configuração e individuação de Elias⁴ e partindo do conhecimento de que Bergman produziu filmes com conteúdos autobiográficos, nos quais ele constrói uma imagem de si mesmo e da sua visão sobre o universo que o cercava. Considerarei, então as relações de interdependências entre o indivíduo e a sociedade para formular as seguintes questões de pesquisa: Como se deu o processo civilizador que ocorreu na Suécia? De quais formas este processo influenciou Bergman no seu processo de individuação que pode ser captado nas suas obras e livros? Quais características do *habitus* sueco são perceptíveis nas personagens do filme “*Saraband*”?

“*Saraband*” foi produzido em 2003, quando Bergman tinha 84 anos. Críticos de cinema o apontam como sendo um resumo de suas obras anteriores, como é possível confirmar através dos autores Duncan e Wanselius (2008, p.545), que reunira um vasto acervo sobre a obra do diretor:

¹ Cavalo de madeira originalmente fabricado em Dalarna na Suécia. Artesanato local que durante os anos 1960 virou um símbolo da identidade sueca

² Minha tradução: O que se espera com impaciência crescente deste técnico brilhante e diretor de atores é para ele seguir em frente, para se cansar de seu papel como o nosso cavalo de Dala para o mundo. Tudo o que esperar de um cavalo de Dala é que ele deve ser parecido um cavalo de Dala, e satisfazer a demanda que provavelmente significaria a morte para qualquer artista no longo prazo.

³Dirigido por Jane Magnusson e Hynek Pallas, que explora a vida de Ingmar Bergman e seu legado cinematográfico. Os atores e diretores que participaram do documentários são: Ang Lee, Isabella Rossellini, Harriet Andersson, Zhang Yimou, Woody Allen, Laura Dern, Francis Ford Coppola, Takeshi Kitano, Holly Hunter, Wes Anderson, Robert De Niro, Martin Scorsese, Lars von Trier, Ridley Scott, Mona Malm, Pernilla August, Wes Craven, Alexander Payne, Tomas Alfredson, Daniel Espinosa, Thomas Vinterberg.

⁴ Tratarei sobre cada um destes conceitos adiante.

Maria Bergamo Larsson: *This is Bergman's testament, human as well as professional. A grand farewell to film and the creative life that was his. Bergman has called Saraband a concerto grosso for four voices. A Greek tragedy is enacted in 10 short acts with guilt, passion, and loneliness like a dark well. From a human point of view, it is a way of coming to terms with a life that is coming to an end and it asks: what became of my life? Where is love? Where can you find reconciliation? Where does this emptiness come from?*

Pascal Méridgeau: *I do not know if there is a cineaste in the world who does not regard Bergman as the greatest of all. With, Saraband, the master has delivered the ultimate work. The sum of all sums, the absolute work.*⁵

O filme “*Saraband*” trata do reencontro de Marianne com seu ex-marido Johan, pela primeira vez depois de 30 anos que estavam separados. O filho de Johan, Henrik, mora próximo ao pai com sua filha Karin, uma talentosa violoncelista que é instruída por ele.

A película é dividida em dez partes (ou dez atos), começando por Marianne que está sentada em uma mesa diante de várias fotografias da sua vida com Johan, com quem teve duas filhas. Ao visitar Johan, ela é envolvida nos dramas que existem entre ele e Henrik e entre Henrik e sua filha Karin. O filme reúne vários temas que são abordados em outros filmes do cineasta, como: o caso incestuoso entre Karin e o pai; os conflitos entre Henrik e Johan; as mágoas deixadas de relacionamento amoroso entre Marianne e Johan; os relógios que além da representação do passar do tempo, também representam a uma herança deixada pelo pai de Bergman; a angústia dos personagens nos seus mundos particulares; sua relação íntima com o teatro; sua paixão pela música (próprio nome do filme) e a tentativa de reconciliação com o passado. Marianne vai em busca desse passado, primeiro através fotografias e, em seguida, ao visitar Johan, não como uma forma de retomar aquela relação de anos antes, mas como uma tentativa de (re)conciliar aquele passado a ela mesma.

O caráter autobiográfico dos seus filmes já era evidente, desde a construção de minha monografia. Porém, foi com a leitura de Bergman (2013), que a interlocução entre vida e obra do diretor emergiu de forma mais clara. As imagens construídas na narração sobre sua infância e vida adulta me remetiam às cenas de muito dos seus filmes. Estes filmes me parecem cada vez mais um trabalho de memória, de narrar através da linguagem

⁵ Minha tradução: “Esta é o testemunho de Bergman, humano assim como profissional. A grande despedida do cinema e da sua vida criativa. Bergman tem chamado *Saraband*, de um *concerto grosso* para quatro vozes. A tragédia grega é atuada em 10 atos curtos com culpa, paixão e solidão como um poço escuro. De um ponto de vista humano, é uma forma de chegar a um acordo com a vida que está chegando ao fim e ele pergunta: o que aconteceu com a minha vida? Onde está o amor? Onde você pode encontrar a reconciliação? De onde vem esse vazio?” (Larsson *apud* DUNCAN; WANSELIUS, 2008, p. 545).

Minha tradução: “Eu não sei se existe um cineasta no mundo que não considera Bergman como o maior de todos. Com “*Saraband*”, o mestre entregou o trabalho final. A soma de todos os montantes, o trabalho absoluto (Méridgeau *apud* DUNCAN; WANSELIUS, 2008, p. 545.).

cinematográfica, experiências e sentimentos vividos pelo diretor. Bergman se repartia nas suas personagens, trazia seu pai, sua mãe, suas mulheres, seus medos e angústias para a luz das câmeras. Ele partia em vários pedaços o espelho que refletia sua imagem, sua *persona*. E como o próprio Bergman indaga no seu livro “Imagens”: “o espelho está partido, mas o que refletem os pedaços?” (BERGMAN, 1996, p. 42). A busca por essa resposta, talvez nunca encontrada, parece resultar nos seus filmes.

Bergman, ao tempo que constrói seus filmes, também se constrói. No entanto, ainda sentia que faltava alguma coisa para que essas constatações se transformassem de fato em uma investigação a ser desenvolvida por mim. Trabalhar com os conceitos de memória, identidade e emoções pareceu-me, inicialmente, uma escolha adequada. Mas, diante do que eu tinha em mãos, a direção que a pesquisa tomava seria apenas de constatação de conceitos, usando o filme como exemplo. O alargamento do olhar foi necessário para que surgissem novos questionamentos. Faltava conhecer, ao menos, um pouco do que Bergman viveu e vivenciou em seu universo sociocultural e como isso influenciou sua obra, em especial “*Saraband*”.

Não poderia simplesmente correr para Suécia e buscar nos arquivos algo que eu pudesse relacionar com os filmes. Mergulhar na História de um país que não é o meu e principalmente encontrar textos e livros que me proporcionassem um *insight* para esta pesquisa não foi tão simples, graças às barreiras da língua e financeiras já que os sites onde encontrava alguns artigos cobravam valores exorbitantes por artigos. Porém, estas dificuldades iniciais foram minimizadas pelo material que consegui coletar na Internet, como no sítio *youtube*.⁶ Neste espaço, encontrei vídeos⁷ que brincam com o que significa ser sueco e como se portar como tal. Como resultado dessa viagem no ciberespaço, os suecos apresentam:

- i) além dos estereótipos físicos (loiros e de olhos azuis), traços comportamentais como pessoas frias, trabalhadoras, distantes e neutros;
- ii) a aparência de normas comportamentais que os instrui, como por exemplo, manter a distância quando estiver em lugares públicos; não sentar na cadeira ao lado de uma pessoa que não conhece; não mostrar agressividade ou emoções de forma exacerbada ou quando em uma conversa com alguém que acabou de

⁶ Uma observação: boa parte dos vídeos contido no site do *Youtube* são filmes produzidos pelos próprios suecos.

⁷ Exemplos em: “*5 things to say during awkward silence*” (2014), encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=uEovy5U0iY> e “*How to become Swedish*” (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=dWNPrcbBDME>.

conhecer, falar apenas de coisas banais e jamais de algo pessoal.

O mais interessante foi o fato de que eles enfocam algo sobre uma lei, uma lei que todos conhecem e seguem e que determina o comportamento de um verdadeiro sueco. Esse padrão de normas de conduta de um “típico sueco” me estimulou a querer investigar sobre elas, principalmente quando encontrei a Lei de Jante (1936). Essa lei que não é de fato uma lei jurídica, porém orienta o campo simbólico. Trata-se de uma série de normas de comportamento que influencia nas relações sociais.

Essas normas são conhecidas na Suécia e em países vizinhos que compõem a região da Escandinávia: Dinamarca, Finlândia, Islândia, Noruega e Suécia e seus territórios associados, que incluem as Ilhas Faroé, Groenlândia. Elas foram retiradas do autor norueguês Sandemose (1936), que fala de uma pequena cidade norueguesa, Jante, onde todos deveriam se portar e se perceber de forma igualitária. Ninguém deveria se destacar dos outros nas suas posses ou ambições.

O meu encontro com esta Lei, permitiu-me entender um pouco mais da formação do povo sueco. Percebi que era preciso buscar dados de natureza histórica sobre a formação do Estado e da cultura daquele país. Características do povo sueco que Bergman fez “pular” para a tela. A leitura de textos, dentre eles Turausky (2014) e Rosenberg (2002) como os de que faziam análises sobre o “caráter sueco”, o descrevia como um de evitação de conflitos (social e política), igualitário, racional e pragmático. Então comecei a me questionar como essas formas de comportamentos foram apropriadas por Bergman e de que maneira foram significadas no seu filme “*Saraband*”.

Noções de Norbert Elias: um diálogo possível.

Para analisar as relações existentes entre o indivíduo Bergman e a sociedade sueca a qual ele integrava, encontrei no sociólogo alemão Norbert Elias (1993, 1994, 1995, 1997, 2001, 2006, 2011), o aporte teórico que julguei apropriado. O principal foco de interesse de Elias é compreender como se deu o que ele chama de “processo civilizador” na Europa (Alemanha e França) e como esse processo está intercalado com as maneiras de se portar socialmente, os costumes e com a própria estrutura da personalidade do indivíduo que fez parte deste processo. Ao entender que as mudanças que ocorrem na sociedade no decorrer dos séculos estão inter-relacionadas com as mudanças que ocorrem nas formas que o indivíduo compreende a si e sua maneira de estar no mundo, Elias busca fazer uma sociologia que se

preocupa com a *psicogênese* do comportamento e suas relações com a *sociogênese* do desenvolvimento social dos estados e das nações.

A teoria dos processos de civilização proposta por Elias, baseia-se na defesa de que, toda e qualquer transformação ocorrida na estrutura da personalidade do ser individual (psicogênese), produz uma série de transformações na estrutura social em que o indivíduo está inserido. Da mesma maneira, as diversas transformações que ocorrem constantemente nas estruturas das sociedades (sociogênese), especialmente nas relações sociais, produzem alterações nas estruturas de personalidades dos seres individuais que a compõem (BRANDÃO, 2000, p.10-11).

O processo civilizador está então intimamente ligado às transformações de como os seres humanos são capazes de lidar consigo mesmo e com os outros. Para ele, um ser humano assim como os grupos ou nações são vistos como figurações. O termo figurações (ou configuração) foi a forma que Elias encontrou para mostrar a interdependência entre indivíduo e sociedade e para distinguir de conceitos relacionados ao campo da física. Apenas os seres humanos formam figurações uns com os outros, e estas figurações são sempre singulares e co-determinadas para a transmissão de conhecimento para gerações seguintes. A forma como transmitem ou se comunicam uns com os outros nas figurações formadas ocorre através de um mundo simbólico, ou símbolos socialmente apreendidos de uma figuração humana específica já existente. Então, os processos de individualização assim como o de socialização são interdependentes. Um ser humano só se torna humano ou civilizado dentro de um esquema de figuração que lhe fornece formas de auto regulação para conviver com outros seres humanos. As diferenças entre uma figuração de uma sociedade e outra são resultado de diferentes experiências de padrões de autocoações e coações que elas experimentaram.

As figurações humanas são determinadas desta maneira pela interdependência das pessoas que as compõem, e, assim como os seres humanos singulares se transformam, as figurações também se transformam. Mas as transformações de grandes figurações como uma nação operam em planos diferentes dos de uma pessoa. Esta possui alguma autonomia diante de pequenas figurações, pode se desligar de um grupo e formar outro. Porém, para fazer isto, ele depende das peculiaridades da figuração geral em que vive. As figurações surgem diante de quatro características que são as coações a que as pessoas estão submetidas.¹-Estas advém das características da natureza animal como a fome, o impulso sexual, o envelhecimento, a morte, o anseio de amor ou o ódio; 2- As coações que surgem pela necessidade de procurar alimento ou se proteger do clima; 3- As que as pessoas exercem umas sobre as outras, ou

“coações sociais”, causadas pela sua interdependência e, por fim 4- A autocoação que surge apenas através da experiência e aprendizado no convívio com outras pessoas (ELIAS, 1997).

Elias (1997) analisa as transformações no *habitus* alemão durante os séculos XIX e XX. *Habitus*, para Elias (2011), é a marca social sobre a personalidade, um produto das diferentes configurações no interior das quais o indivíduo age sem necessariamente refletir sobre, ou melhor, a

[...] composição social dos indivíduos, como que constitui o solo que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros de sua sociedade. Dessa maneira, alguma coisa brota da linguagem comum que o indivíduo compartilha com outros é, certamente, um componente do *habitus* social- um estilo mais ou menos individual, algo que poderia ser chamado de grafia individual inconfundível que brota da escrita social. O conceito de *habitus* social permite-nos introduzir os fenômenos sociais no campo de investigação científica, que antes era inacessível. (ELIAS, 1994, p. 150).

Portanto, são os códigos sociais com os quais os indivíduos são educados desde do nascimento e pelos quais se relacionam com outros indivíduos que configuram uma determinada sociedade. O processo de individuação ou individualização nas sociedades complexas, segundo Elias (1994), possui a característica de uma autopercepção do indivíduo, segundo a qual as outras pessoas e o mundo são coisas exteriores à si. O autocontrole das emoções, nestas sociedades, acaba por gerar o sentimento de isolamento do indivíduo, o levando a perceber o seu mundo interior como genuíno ou natural e alienado das pessoas ao seu redor.

Através de um resgate histórico das transformações ocorridas, Elias (1997, p. 15) procura compreender como foi possível na Alemanha a “ascensão do nacional-socialismo e, por consequência, também a guerra, os campos de concentração e o desmembramento da Alemanha *ante bellum* em dois Estados”. Para tanto, o cientista social analisa como se deu o processo civilizador na Alemanha, através da história das transformações dos costumes ou *habitus* alemães e da própria formação do Estado. Como processo civilizador, o autor entende as mudanças que ocorreram na história de uma determinada nação até se chegar ao que hoje é considerado como civilizado (que também pode variar em função do momento e lugar que se observa). Elias reduz o problema-chave do processo civilizador na seguinte frase:

É o problema de como as pessoas conseguem satisfazer suas necessidades animalescas elementares, sem reciprocamente se destruírem, frustrarem, humilharem ou de algum outro modo causarem repetidos danos umas às outras em busca dessa satisfação - em outras palavras, sem que a realização

das necessidades elementares de uma pessoa ou grupo de pessoas seja obtida à custa das de uma outra pessoa ou grupo (ELIAS, 1997, p. 42).

O processo civilizador, ou as mudanças no *habitus* das pessoas que compõem uma determinada figuração para um nível “mais civilizado” está relacionado à capacidade delas de sentirem simpatia umas pelas outras, a que é alcançada através um grau cada vez maior de autorregulação ou da sublimação dos impulsos e pulsões animais e da consciência e entendimento (ego e superego). Quando, dentro de uma determinada figuração, as pessoas aprendem através do universo simbólico que lhe são ensinados a autorregulação das pulsões de forma a não precisar constantemente de coações externas (sem jamais saírem de cena) o modelo desta figuração tende a ser mais proporcional, universal e estável (ELIAS, 2006).

Quanto maior o monopólio da violência por um Estado que protege a integridade das pessoas que fazem parte deste, maior a capacidade delas de formarem cadeias de dependências das outras e maior a necessidade de autorregulação dos impulsos e pulsões agressivas. Em um Estado ditatorial, por exemplo, o nível de autorregulação dos indivíduos costuma ser bem menor do que em um sistema multipartite. Elias (1997) aponta o exemplo de uma criança que é constantemente espancada quando faz algo de errado, ela certamente vai aprender a evitar a conduta errada com medo da surra, mas seu mecanismo de autocoesão se desenvolverá apenas parcialmente. A criança sempre precisará das ameaças dos outros para conseguir controlar seus impulsos. Já uma outra criança, que aprende que seu comportamento é errado através da persuasão ou sinais de carinhos, saberá evitar aquele comportamento de forma espontânea.

Elias (1995) mostra, através da vida de Mozart e do contexto em que ele viveu, as relações de interdependência entre o indivíduo e a sociedade. Trata-se de um talentoso músico que viveu na sociedade de corte alemã do século XVIII, e que trouxe inovações para a música do período, cujo esforço não foi reconhecido em vida. Ao mostrar suas origens sociais e sua relação com a nobreza (necessidade de ter um patrono nobre e para conviver entre eles se portar como um), os ensinamentos sobre música do seu pai e a sua capacidade criativa, Elias nos apresenta as razões pelas quais Mozart se tornou um “gênio”, mesmo sem ter seu reconhecimento na época em que viveu. Tal genialidade estava relacionada com a capacidade de sublimação das suas pulsões através do seu conhecimento da linguagem da música e pela sua consciência de artista que fala com a voz dos padrões sociais da arte (ELIAS, 1995). Mozart conseguia, na música, conciliar seus impulsos, seu conhecimento do campo e o que ele entendia que deveria ser uma melodia.

O pináculo da criação artística é alcançado quando a espontaneidade e a inventividade do fluxo-fantasia se fundem de tal maneira com o conhecimento das regularidades do material e com o julgamento da consciência do artista, que as fantasias inovadoras surgem como por si mesmas, satisfazendo as demandas tanto do material, como da consciência. Este é um dos tipos de sublimação mais frutíferos socialmente. (ELIAS, 1995, p. 63).

Partindo dos conceitos apresentados de Norbert Elias analisei como se deu o processo civilizador na Suécia para compreender o próprio processo de construção do *habitus* sueco que foi caracterizado nos textos sobre este país que foram analisados nesta dissertação e serão apresentados no decorrer da escrita.

Antropologia e o Cinema: breve revisão bibliográfica.

Para tanto, procuro situar o campo da pesquisa na articulação entre Antropologia e Cinema, extraindo dessa interlocução elementos que me dão suporte para análise.

As origens da antropologia e do cinema possuem um denominador comum, ambos são fenômenos contemporâneos (PEREIRA, 2000). Seu surgimento “coincide com a sistematização da atitude analítica como um dos aspectos predominantes na atitude científica do século XIX e com a expansão industrial” (RIBEIRO, 2005, p. 615). O cinema e a antropologia são formas modernas de olhar, são sensibilidades modernas das quais cineastas e antropólogos compartilham (PEREIRA, 2000). Ambos “constroem, enquadram, montam, mostram suas perspectivas, dirigindo a imagem/ escrita para sua própria função e interesse” (PEREIRA, 2000, p. 53). Este desenvolvimento, foi algo que ocorreu como um processo que envolveu tanto as artes plásticas, como a ciência e as tecnologias e no próprio cenário urbano, sendo o cinema um dos elementos que constituíram e constituem as transformações do olhar dos indivíduos modernos.

A relação da Antropologia com o cinema pode ser datada desde a Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, quando o governo americano contratou um grupo de cientistas sociais para analisar e prever o comportamento do inimigo. Como durante uma guerra não era possível fazer um trabalho de espionagem nos próprios países inimigos, a análise era feita à distância, através de imagens e textos sobre o inimigo em questão. Em conjunto com essa demanda de guerra, existia a escola histórico-cultural norte americana intitulada *Columbia University Research in Contemporary Cultures* (1947-53), a qual foi fundada por Ruth

Benedict e prosseguida por Mead (1953), buscando entender o comportamento humano moldado pelas tradições ou “padrões de cultura”.

O modelo de estudo dessa escola influenciou diretamente as análises fílmicas desse período. A própria Benedict (2007), em o “Crisântemo e a Espada” (publicada originalmente em 1946), usa de análise de filmes japoneses e da discussão deles com seus informantes para compreender a cultura japonesa. As análises desse grupo eram voltadas para um estudo da personalidade, e usavam das teorias psicanalistas freudianas para explicar os comportamentos socialmente aprendidos e recorrentes nas culturas. Os filmes de ficção, junto com revistas, jornais e documentos, tornaram-se ferramentas de análise de uma cultura à distância. Eles revelaram uma forma de pensar, de uma dada cultura, o caráter nacional, bem como o comportamento da nação diante de uma situação de guerra e da educação.

Weakland (1953) fez uma aproximação mais clara entre a análise de filmes de ficção e a teoria antropológica. Para ele, os primeiros seriam documentos que projetam imagens do comportamento social. Eles refletiam premissas culturais e padrões de pensamento e sentimento, podendo influenciar o comportamento dos espectadores e iluminar o comportamento real em suas similitudes e/ou diferenças. Além disso, Weakland fez uma analogia entre filmes de ficção e os mitos e ritos. Pois, se aqueles refletiam imagens estruturadas do comportamento humano e das interações sociais, seu papel seria análogo dos mitos e ritos das sociedades tradicionais.

Depois desse período, foram principalmente os historiadores que se ocuparam das análises de filmes de ficção, mostrando que, assim como os documentos históricos, aqueles são passíveis de análise histórica. Como propôs o historiador Ferro (1992, p. 82-83), defensor do uso das imagens como objeto de pesquisas historiográficas:

Para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la ? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira desses grandes personagens que constituem a sociedade dos historiadores: os artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, [...]. Além do mais, como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essas pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não controlável, por um truque, uma trucagem [...]. Mas ninguém diria que a escolha desses documentos os tradicionalmente usados pelos historiadores são também montagem, um truque, uma trucagem.

A antropologia voltou a se ocupar do cinema na década de 80, do século passado, pensando o filme agora como rito de passagem. O cinema também era um meio de

transformação. Transformou uma realidade cotidiana em mundos de representações pictóricas. Tomas (1994), fez uma leitura etnográfica da obra de Dziga Vertov e propôs uma análise ritual da tecnologia da fotografia e cinema para compreender a exploração da imaginação industrial ocidental de um ponto de vista antropológico.

O antropólogo Canevacci (1990, p. 29) justificou a necessidade da análise antropológica do cinema:

O cinema – como subcultura interna ao sistema de novas ideologias tem necessidade de reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre sua relação entre máquina- cinema e as modificadas categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, o rito, a fábula, a vida, o riso, o comportamento na sala, o trabalho, o corpo, a morte, as classes sociais. E, por isso, uma nova tentativa de compreensão do cinema pode ser colocada no plano antropológico [...].

Penso no filme como uma representação artística e a arte, compreendida como uma fala da sociedade sobre ela mesma, uma maneira de sintetizar experiências coletivas e cotidianas, como expressou Geertz (1989, p. 146):

A variedade, que os antropólogos já aprenderam a esperar, de crenças espirituais, de sistemas de classificação, ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos, e não só em suas formas mais imediatas, mas também na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças.

Procuro, desta forma, compreender as estruturas conceituais que informam os atos dos meus sujeitos, o dito no discurso social, e construir um sistema de análise, cujos termos, genéricos a essas estruturas, o que pertence a elas, porque são o que são, se destacam contra os outros determinantes do comportamento humano (GEERTZ, 2012, p. 19). Desta maneira, fiz uma etnografia do filme “*Saraband*” através de uma teoria que me forneceu um vocabulário, no qual eu possa expressar o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo - isto é, sobre o papel da cultura na vida humana, como expressa Geertz (2012).

Percurso metodológico

Para produzir esta pesquisa, ancorei-me em uma metodologia de natureza etnográfica (GEERTZ, 2012), na qual busco levantar e analisar determinados padrões de comportamento, linguagem e crenças do povo sueco, para mapear o cenário sociocultural no qual Bergman

esteve imerso e compreender o processo de formação do *habitus* é “interpretado” (GEERTZ, 2012) no filme “*Saraband*”. A escolha deste filme ocorreu em razão de ter sido o último filme produzido pelo diretor, que como já mencionei, pode ser visto como uma condensação técnica e temática dos seus filmes anteriores. Além disso, com este filme posso fazer pontes mais firmes com sua vida e assim o universo que o cerca.

Adoto, para tanto, o conceito de processo social de Elias (2006, p. 27): “ refere-se às transformações amplas, contínuas, de longa duração- ou seja, em geral não aquém de três gerações- de figurações formadas por seres humanos, ou dos seus aspectos, em uma de duas gerações opostas. Considerando que os processos de individuação e de construção do *habitus* social ocorrem pela acumulação de experiências dentro de uma figuração social e individual. E que o indivíduo está inserido na sociedade sendo ele formado e formador desta, em diferentes graus, busquei compreender como se deu a formação do *habitus* sueco no qual Bergman nasceu e viveu.

A metodologia de análise aqui usada segue a proposta de Elias (1994, 1995, 2011) que buscou compreender como se deu a formação do *habitus* alemão através das mudanças dos costumes e das disputas pelo poder, e o processo de individualização de Mozart e sua formação como artista. Para tal empreitada Elias lançou mão de uma perspectiva interdisciplinar (história, sociologia e psicanálise) para conseguir acabar com a dicotomia conceitual que existe entre indivíduo e sociedade.

A direção que tomei na pesquisa e na escrita desta dissertação acabaram por seguir a ordem do meu primeiro contato com o tema que havia sido com Bergman. Decidi por aprofundar meu conhecimento sobre sua vida e obra através das fontes autobiográficas (BERGMAN, 1996, 2013), biográficas (DUNCAN & WANSELIUS, 2008; BERGON-LARSSON, 1978; KOSKINEN, 1999, 2001, 2010), entrevistas (1971, 2000), documentários (2006, 2012) e do acervo encontrado no site “*Ingmar Bergman Foundation*”.⁸ Os dados que recolhi dessas fontes foram reunidos no que se tornou o primeiro capítulo desta dissertação. A escolha destas foi baseada no que conseguir adquirir (comprar ou acessar na internet) e no que considerei relevante para a compreensão do processo de individualização de Bergman. Como estratégia narrativa optei por tratar da vida do cineasta através de alguns de seus filmes tendo como critérios a cronologia da sua vida (não necessariamente a dos filmes) e o acesso que tive a estes.

⁸ Fundação, criada em 2002, na Suécia para preservar, administrar e divulgar o trabalho de Ingmar Bergman. Disponível em: <http://ingmarbergman.se/en/page/ingmar-bergman-foundation-20765> Acesso em: 3 maio 2014.

No segundo capítulo, apresentei o resultado da minha imersão na história da Suécia usando fontes encontradas em análises históricas (BARTON, 1972; BERDAH 2009) e sobre a construção da identidade sueca (DAUN, 1996; EMILSSON, 1996; ERIKSSON, 2008; FACOS, 1998, LINDKVIST, 1987; LÖFGREN, 1992; LÖFGREN; FRYMAN, 2008; PETERSSON, 2009; ROJAS, 2005; ROSENBERG, 2002; TURAUSKY 2014). A seleção destas fontes acabou sendo feita pela disponibilidade que os artigos e livros tinham na internet. Meu intento era de capturar, o máximo que pude, a histórias deste país e as transformações políticas, econômicas e culturais pelo qual passou para conseguir perceber como se deu o processo de construção do *habitus* social sueco e suas influências na vida e na obra de Bergman.

Por fim, o terceiro capítulo é a análise do filme “*Saraband*” (2003), a qual foi estruturada da mesma forma que o filme se encontra dividido: prólogo, as dez cenas e um epílogo. A cada cena do filme, capturei elementos que foram analisados através da interlocução das informações sobre a vida de Bergman, as análises sobre a Suécia e os conceitos de Elias. Busquei, desta maneira interpretar (GEERTZ, 2012) a película através do contexto cultural sueco para capturar o processo de construção do *habitus* sueco e suas implicações no próprio filme e na vida do diretor.

1. Interlúdio: Ingmar Bergman e sua obra.

Nesta seção, aproprio-me da metáfora interlúdio para apresentar a personagem Ingmar Bergman e sua imersão no cinema sueco ao longo de sua vida e das obras autobiográficas. Para tanto utilizo fontes os livros escritos pelo próprio cineasta (BERGMAN, 1996, 2013), livros e artigos de estudiosos da sua obra (DUNCAN & WANSELIUS, 2008; BERGMAN-LARSSON, 1978; KOSKINEN, 1999, 2001, 2010; BARREIRA JÚNIOR, 2014) e o site Ingmar Bergman Foundation que contém um grande acervo sobre sua vida e obra.

Koskinen⁹ (2010), professora do Departamento de Estudos de Cinema na Universidade de Estocolmo, escreveu um interessante artigo sobre Ingmar Bergman e sua autobiografia “Lanterna Mágica” (2003). Neste artigo, ela analisa como Bergman construiu sua autobiografia, afirmando que ele se torna um espectador da sua própria vida e transforma a escrita das suas memórias em uma construção teatral e cinematográfica, e também o momento em que Bergman escreveu o livro, quando já tinha alcançado sucesso no cinema. O que significava a realização de um antigo desejo de se afirmar como escritor. Outro aspecto que a autora chama atenção é como a sua carreira de cineasta é pouco abordada no livro, sendo o seu percurso no teatro mais enfatizado. Koskinen já acompanhava a obra do diretor, teve acesso aos seus arquivos pessoais, descobrindo que certos eventos relatados no livro não ocorreram como Bergman os relatou. Ela analisa como Bergman se constrói na sua autobiografia e entrevistas e atrai o seu público, teatralizando sua visão de si.

As maiores informações disponíveis sobre a vida de Bergman, escritas por ele, encontram-se em dois de seus livros: “Lanterna Mágica” (2013), lançado em 1987 e “Imagens”, de 1996. Este livro trata de uma revisão dos seus filmes produzidos, até então, e de como surgiram os argumentos dos mesmos. Ele descreve como são concebidos seus filmes, assim:

Tive que reconhecer, em absoluto, que meus filmes haviam sido concebidos em minhas entranhas, no coração, no cérebro, nos nervos, no órgão genital e, sobretudo, em meus intestinos. Uma vontade para a qual não existe nenhum nome foi quem os criou. Uma outra vontade, a que podemos denominar de “alegria de artífice”, passou-os para o mundo dos sentidos (BERGMAN, 1996, p. 14).

⁹ Primeira pessoa na Suécia a escrever uma tese de doutorado sobre os filmes de Ingmar Bergman. Seu primeiro livro foi publicado em 2001 “Everything Represents, Nothing is: Film, Theatre and Interartiality”, trata da relação de Bergman com o teatro e o cinema. Em 2002 publicou “In the Beginning Was the Word: Ingmar Bergman and His Early Writings”, que trata dos arquivos particulares que o diretor lhe deu acesso em 1999, bem como sua relação com a literatura ficcional.

Que os conteúdos dos seus filmes possuíam um forte teor autobiográfico, Bergman não hesitava em confirmar. Ao leitor, familiarizado com seus filmes, as imagens ressaltam com a leitura. Koskinen (2010) traz à luz, a forma como Bergman trata das suas experiências de vida extremamente marcadas pelo drama de suas moléstias físicas e emocionais. Como se confirma na sua obra:

Quando nasci, em julho de 1918, minha mãe tinha gripe espanhola e eu estava em péssimo estado; fui batizado às pressas no hospital. Um dia recebemos a visita do velho médico da família, que olhou para mim e disse: “Esse está morrendo de fome”. Minha avó me levou para casa de veraneio em Dalarna. Durante a viagem de trem, que naquele tempo levava um dia inteiro, ela me alimentou com bolo embebido em água. Quando chegamos eu estava quase morto. Minha avó contratou uma ama de leite- moça doce e loura de uma aldeia vizinha: eu me recuperei, é verdade, mas constantemente vomitava e tinha dores de barriga (BERGMAN, 2013, p. 15).

A autora, ao analisar os arquivos de Bergman, que incluía os diários e anotações dos seus pais Erik e Karin Bergman, descobriu que, a mãe dele não estava com gripe espanhola quando ele nasceu e que na verdade só a contraiu alguns meses depois e que seu batismo só foi realizado dias depois de forma costumeira. A autora não entra nos méritos de verdade ou mentira, mas sim como a narrativa foi construída por ele.

Os seus filmes são uma boa forma para começar a “reconstruir” Bergman. Escolhi o filme “Fanny e Alexander” (1982), por se tratar de uma obra, explicitamente, baseada nas suas memórias de infância. O filme é descrito da seguinte forma no seu livro “Imagens”:

Celebra-se o Natal em casa da família Ekdahl. A ação decorre em 1907, numa cidade sueca que tem Sé e Universidade. O membro principal desta família é Helena Ekdahl, que foi atriz num teatro que a família ainda mantém. O filho Oscar é quem dirige esse teatro. Um irmão deste, Gustav Adolf, é proprietário de um restaurante, e um terceiro irmão, Carl, é professor universitário, estando este bastante endividado. Fanny e Alexander são filhos de Oscar e Emilie Ekdahl. Oscar adoece durante os ensaios em que faz o papel de fantasma na peça Hamlet. No momento de morrer, Oscar tem toda a família à sua volta. O funeral é assistido pelo bispo Edvard Vergérus, que procura consolar Emilie, a jovem viúva. Esse contato conduz ao casamento dos dois. Na casa desse bispo vive-se uma vida austera. Alexander odeia o padrasto e se revolta. O bispo corresponde com amor severo e castigos duros. Quando a família Ekdahl toma conhecimento do sofrimento de Emilie e das crianças, recorre a um amigo, Isak Jacobi, judeu e dono de uma loja de antiguidades, para que ele vá buscar as crianças na casa do bispo. O bispo usa de represálias para com a mulher, que está grávida. Alexander se encontra com Ismael na loja de Jacobi. Ambos desejam a morte do bispo. Querem vê-lo queimado. Depois celebram o regresso de Emilie à família Ekdahl. Emilie volta a ser mãe. Realiza-se mais um batizado. Os pais desse novo bebê são contudo, Gustav Adolf e a moça Maj, a babá. No silêncio que reina após a festa, Emilie faz renascer em

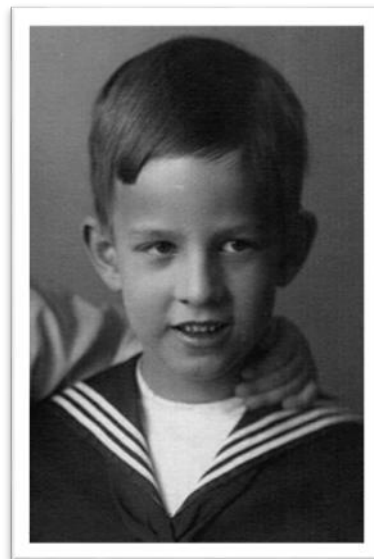
Helena o desejo de voltar ao teatro, graças a uma nova edição da peça de Strindberg “O sonho” (BERGMAN, 1996, p. 432).

Imagem 01. Cartaz do Filme “Fanny e Alexander”¹⁰



Fonte: http://www.cineplayers.com/img/cartazes/798_poster.jpg

Imagem 02: Foto de Ingmar Bergman quando criança.



Fonte: <http://i721.photobucket.com/albums/ww215/magicworksofib/Ingmar%20Bergman/bergman-29.jpg>

¹⁰ Perceber as semelhanças do personagem Alexander na imagem 01 com Bergman quando criança na imagem 02.

Ingmar Bergman nasceu na cidade de Uppsala, na Suécia, no dia 14 de julho de 1918. Seu pai se chamava Erik Bergman e era um pastor da Igreja Luterana da Suécia e sua mãe Karin era formada em enfermagem. Bergman tinha mais dois irmãos, um mais velho Dag, nascido em 1914 e a mais nova Margareta, nascida em 1922.

As descrições, na sua autobiografia, da sua relação com seu pai e sua vida na casa paroquial, onde morava com seus pais e irmãos são muito parecidas com a relação de Alexander com o bispo, presente no filme “Fanny e Alexandrer”. O diretor sueco fala detalhadamente de como eram conduzidas as sessões de punição que seu pai orquestrava, as quais não se reduziam ao espancamento, mas eram especialmente regadas de humilhações. Quando uma das crianças fazia algo de errado, era exigido que confessasse na frente de todos na casa e, em seguida, os membros da família passavam a ignorar o culpado. Depois de um tempo, era novamente chamado pelo pai para nova confissão, naquele momento o ofensor era quem tinha que determinar quantas vezes apanharia com a ripa de bater tapetes. Depois do espancamento, ele ainda deveria beijar a mão do seu pai, que nesse momento o perdoava. Quando isso finalmente ocorria, o sentimento de culpa se esvaía (BERGMAN, 2013). No filme, o bispo acaba morrendo no final, queimado assim como toda casa paroquial e finalmente Alexander se sente livre com sua mãe e sua irmã, retornando à casa da avó. Mas a liberdade não é completa pois o fantasma do padrasto aparece para lembrá-lo que ele nunca estará realmente livre.

Outra semelhança entre a vida de Bergman e o enredo do filme é o papel da avó, sempre vindo em resgate (ou socorro) dos netos. Até a morte da sua avó, Anna Åkerblom, que ocorreu quando ele tinha 12 anos, era com ela que ele gostava de passar seu tempo. Era ela quem o retirava do lar austero e rigoroso do seu pai e o trazia para o conforto da sua casa de verão, em Darlana, ou seu apartamento, em Uppsala. Seu avô, que era muito mais velho que sua esposa e já possuía filhos de outro casamento, adorava trens, por isso construiu sua casa de verão a menos de 100 metros da linha do trem que passava pela cidade de Darlana. Sua avó havia se tornado viúva muito moça, e morava sozinha com a empregada chamada Srta. Nilsson (apelidada de Lalla). Bergman descreve a relação das duas como simbiótica (lembra a relação que existe em “Gritos e Sussurros”). Com sua avó, ele acreditava poder ser quem era de verdade, sem máscaras. Eles passavam cerca de uma hora por dia conversando sobre tudo que lhes ocorresse. A menção as máscaras que as pessoas usavam umas com as outras é repetida em vários de seus filmes sendo mais claro, no filme “Persona” (1966), que discutirei mais adiante.

Imagem 03. Alexander e Fanny brincam com a lanterna mágica.



Fonte: http://criterion-images.s3.amazonaws.com/current/current_652_219.jpg

Ainda em “Lanterna Mágica”, Bergman salienta sua percepção de que era preciso mentir e atuar para conseguir lidar com as pessoas. Isto se tornou claro desde a sua infância. Para conseguir a atenção da mãe (que tanto ansiava), ele logo percebeu que bastava se fingir de doente para receber o afeto maternal que desejava. Mas esse truque não demorou para ser desmascarado, considerando que a mãe dele era enfermeira. Ele chegou a ser levado a um pediatra que aconselhou a mãe a tratá-lo com mais distância e ser mais rigorosa, que “aproximações doentias” poderiam estragá-lo para sempre. Depois, o pequeno Bergman descobriu que era ao esconder seu sofrimento e tratar as pessoas com “arrogância e fria gentileza” (BERGMAN, 2013, p. 16) que ele logo conseguia a simpatia por seu amor-próprio.

No documentário “A ilha de Bergman” (2006), o diretor afirma que a sala da casa da avó de Alexander é uma remontagem da sala da sua avó. No começo do filme, a personagem brinca com sua irmã e primos com uma lanterna mágica, referência à lanterna mágica que seu pai deu ao seu irmão Dag, no Natal e com quem ele a trocou por sua coleção de soldadinhos de chumbo.

Imagem 04. Cena de “Fanny e Alexander” onde mostra a sala da casa da avó dos dois.



Fonte: <http://www.destructoid.com//ul/user/8/81292-237143-vlcsnap13993755png-620x.jpg>

Outra referência, importante, no filme é a menção ao renomado escritor e teatrólogo sueco Strindberg¹¹, que além de ser uma ligação com o ar teatral da película, foi para Bergman, durante sua adolescência, uma forma de refúgio a leitura de seus livros e uma fonte de inspiração para mais tarde adentrar nesse universo.

A saída da casa dos seus pais não foi feita de forma harmoniosa, Bergman fugiu. Seus pais, quando descobriram sua ausência, foram à sua procura e houve uma briga violenta entre Bergman e o pai. Depois, ele escreveu uma carta na qual afirmava que nunca mais eles se veriam de novo. Em “Lanterna Mágica”, ele relata como se sentiu: “Foi com um sentimento de alívio que deixei a casa do pastor. Fiquei longe muitos e muitos anos” (BERGMAN, 2013, p. 151). É interessante perceber aqui como Bergman se refere ao pai simplesmente como pastor. Ele distânciava a imagem de pai, assim como Alexander, ao ser obrigado a pedir perdão ao bispo fala “Alexander pede perdão ao bispo”, tornando-o algo distante dele mesmo e assim ser capaz de se humilhar perante o bispo.

Nos primeiros anos em que se mudou para Estocolmo, Bergman foi morar com uma atriz de teatro em pequeno apartamento de apenas um cômodo. Ingressou na Universidade de

¹¹ August Strindberg, nasceu em 1849 em Estocolmo na Suécia. Foi um grande dramaturgo, escrevendo contos e peças teatrais que combinavam o Naturalismo e psicologia. Entre seus principais trabalhos estão incluídos: *The Father* (1887), *Miss Julie* (1888), *Creditors* (1888), *A Dream Play* (1902), and *The Ghost Sonata* (1907). Fonte: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/569148/August-Strindberg>. Acesso em: 22 maio, 2014.

Estocolmo para estudar História da Literatura, mas sua principal ocupação era como assistente no Teatro amador *Mäster Olofsgården* na Cidade Velha de Estocolmo (conhecida área de artistas). Seis anos depois acabou se tornando chefe do Teatro Municipal de Helsingborg. Como teatrólogo, Bergman buscou inspiração no estilo de direção em grandes figuras suecas como Torsten Hammarén, Alf Sjöberg e Olof Molander,¹² principalmente, resgatando clássicos do teatro internacional como Shakespeare e da literatura sueca como o já citado August Strindberg.

Bergman conseguiu um relativo sucesso como dramaturgo (carreira esta que ele jamais abandonou), quando, em 1943, chamou atenção de Carl Anders Dymling, recém nomeado diretor da Svenek Filmindustri (SF)¹³ e de Stina Bergman (nenhum parentesco com o diretor), a responsável pela seção de manuscritos que o contratou como escritor e revisor de roteiros. Essas atividades lhe rendiam um salário mensal de 500 coroas. Esse foi um momento oportuno, pois ele havia acabado de se casar com sua primeira esposa, Else Fisher, que estava grávida.

Seu primeiro filme a ser estrelado (o roteiro era de Bergman), apesar de dirigido por Alf Sjöberg, foi “Tormento” (1944). O enredo gira em torno de um professor de ensino médio, a quem os alunos apelidaram de Calígula, e Jan-Erik, que está se preparando para o seu exame final e descobre que o professor está perseguindo sua namorada, Berta. Depois de um encontro com Calígula, Berta aparece morta e Jan-Erik denuncia o professor. Porém, ele é punido pela denúncia sendo impedido de realizar o seu exame final. Este primeiro filme esboça assuntos que se repetiram na maioria de outros sob sua direção. A figura masculina mais velha que aterroriza o mais novo; a escola como uma instituição que inibe a liberdade e a criatividade e morte e a verdade que gera punição e não salvação.

“Crises” (1946) foi sua primeira atuação como diretor de cinema. O diretor da SF fez um desafio a Bergman para que se ele transformasse a peça “*The Maternal instinct*” do

¹² Torsten Hammarén, nasceu em 1884 em Estocolmo. Ator que ficou famoso por filmes como: Gösta Berlings saga (1924), Erotikon (1920). Alf Sjöberg, nasceu em 1903, em Estocolmo. Conhecido pelo seu trabalho como cineasta, tendo seus filmes em evidência no período pós Segunda Guerra Mundial. Foi um dos primeiros a usar o estilo lírico nos seus filmes, estilo esse que foi desenvolvido por Ingmar Bergman. Olof Molander, nasceu em 1892 em Helsinque, na Finlândia. Trabalhou como diretor e escritor de cinema.

¹³ A SF surgiu em 1907, e começou sua produção cinematográfica em 1909, sob a direção de Charles Magnusson. Ele contratou então grandes nomes da literatura escandinava como Selma Lagerlöf, August Strindberg e Hjalmar Bergman e dois grandes atores teatrais. Também contratou os cineastas Mauritz Stiller e Victor Sjöström, que davam profundidade psicológica aos personagens. Os realizadores desse cinema imprimiram um estilo que buscava a clareza e vivacidade entre os elos que uniam o ser humano a tudo que os rodeavam e se esforçaram para captar as flutuações da natureza humana, que vacilava sempre entre o bem e o mal. O gosto que Charles Magnusson possuía pelas paisagens do campo e sua experiência em filmagens davam o tom do cinema sueco emergente.

escritor dinamarquês Leck Ficher, em um roteiro para o cinema, sob sua direção. Bergman descreve sua performance neste filme, destacando sua inexperiência e arrogância. Tudo parecia dar errado durante as gravações, desde a dificuldade em lidar com a equipe até às péssimas condições do tempo. Mas, mesmo com todas as dificuldades com a produção do filme, a SF lhe deu-lhe carta branca para que ele o fizesse da forma que achasse adequada. Na visão de Bergman (2013), tratava-se de uma armadilha, que só depois ele entendeu. A direção da SF não acreditava ainda no seu potencial como cineasta, então, ao lhe dar carta branca poderia justificar sua demissão se o filme não fizesse sucesso. O que de fato ocorreu.

Nos anos seguintes, Bergman trabalhou com o produtor Lorens Marmstedt, a quem considerava um grande mentor e com quem produziu três filmes: “Chove em nosso amor” (1947), “Um barco para Índia” (1948) e “Música na Noite” (1948). Este último conseguiu algum sucesso. O filme é uma adaptação do romance da escritora sueca Dagmar Edqvist.

Em 1949, Bergman estava casado com Ellen Lundstöm, sua segunda esposa, mas fugiu para Paris com Gun Hagberg (sua terceira esposa), com quem acabou se casando e tendo mais um filho, o sexto. Nesse momento, Bergman tinha três famílias para sustentar (Gun também já havia sido casada e tinha dois filhos pequenos e nenhum emprego). Para conseguir uma renda que o possibilitasse manter essa extensa família, ele suplicou um empréstimo a Svensk Filmindustri, o que veio com a condição de um contrato que o comprometia a escrever e dirigir cinco filmes (BERGMAN, 2013).

Um destes foi “Summer Interlude”¹⁴ (1951), intitulado aqui no Brasil de “Juventude”. De acordo com os arquivos de Bergman que se encontram reunidos no livro “The Ingmar Bergman Archives” (2008), de Duncan e Wanselius, esse filme foi inspirado em uma história¹⁵ que o cineasta escreveu na juventude, sobre as férias de verão dos seus 16 anos, quando se descreve como um rapaz magro, espinhento e inseguro que só de vez em quando tirava os olhos dos seus livros de Nietzsche e Strindberg.

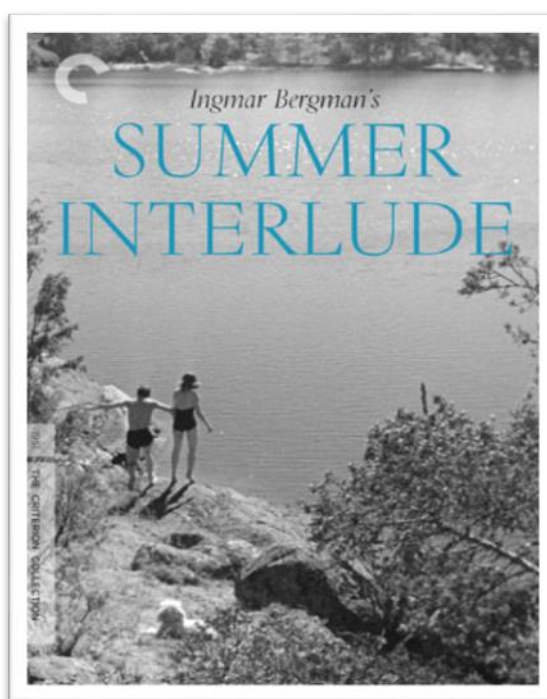
Nesse período, ele se apaixonou por uma garota chamada Babs que também era solitária. O amor deles apenas durou aquele verão. Em 1951, estreia o filme “Juventude”, cujo enredo conta a história de uma bailarina de sucesso, chamada Marie. Ela aparenta distância e frieza no trato com as pessoas. Em uma apresentação no teatro, quando prova o vestuário, recebe inesperadamente o diário do seu primeiro amor da adolescência, Henrik. Eles se

¹⁴ Este filme, na verdade foi feito para ser estreado um ano antes, mas houve uma crise no cinema sueco, em 1950, porque o governo estava cobrando altas taxas de impostos para tudo que se relacionava ao entretenimento. Nenhum filme foi lançado este ano.

¹⁵ A história foi escrita no período em que a Segunda Guerra Mundial era eminente. Bergman escreve que diante de um futuro obscuro, preferiu voltar-se para um momento mais alegre e “seguro” da sua vida.

conheceram durante o período em que Marie visitava seu tio Erlands, em sua casa de verão. Henrik acaba por sofrer um acidente fatal no final daquele verão. Erlands acolhe a sobrinha e fez com que ela foque no trabalho como bailarina, para esquecer o ocorrido com seu amado. Marie, tomada pelas lembranças do seu relacionamento, decide visitar a casa de verão do seu tio. Lá descobre que foi ele quem mandou o diário e se sente traída por não tê-lo recebido antes. Marie volta para o teatro e encontra seu atual namorado David (relação esta que parece desgastada) a quem mostra o diário. David o lê e passa a compreender melhor Marie que depois desta “volta ao passado” aparenta mais jovialidade.

Imagem 05. Cartaz de “Juventude” ou *Summer Interlude*.



Fonte: http://s3.amazonaws.com/criterion-production/release_boxshots/3903-b59ca916af4bb65842bdeeb608491e67/613_box_348x490_original.jpg

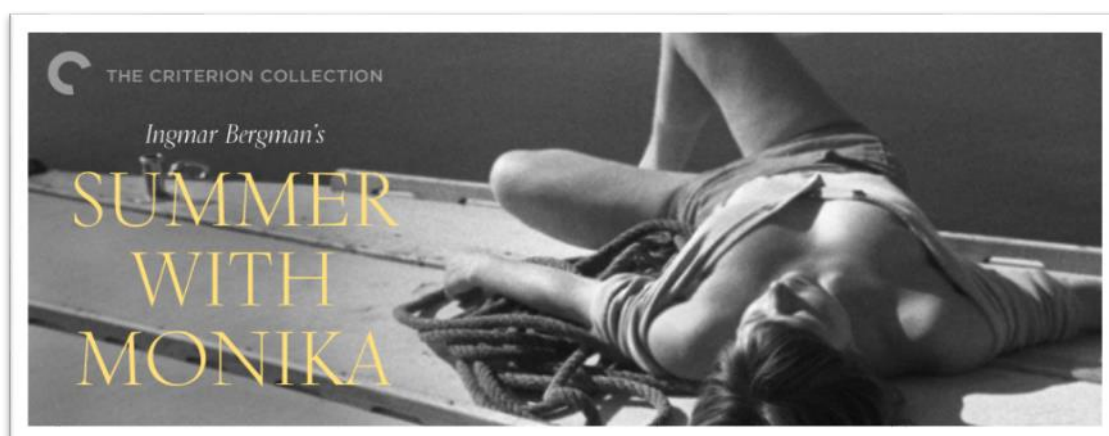
Seus próximos filmes contam histórias com fortes personagens femininas como protagonistas que possibilitam algum tipo de mudança no enredo, personas mais hábeis de compreender e lidar com as emoções e a vida. São eles: “Enquanto as mulheres esperam” (1952), “Noites de circo” (1953), “Monika e o Desejo” (1953), “Uma lição de Amor” (1954), “Sonhos de Mulheres” (1955), “Sorrisos de uma noite de amor” (1956).

Bergman possuía um grande talento para descobrir novas atrizes de sucesso, geralmente jovens e belas. A atriz Harriette Andersson, com quem teve um *affair*, trabalhava posando para revistas. Ela foi escalada para fazer o papel principal em “Monika e o Desejo”

(1952). Esse filme teve grande repercussão pela temática, mostrando uma jovem mulher, Monika, e seu namorado, Henrik, fogem num pequeno barco do pai deste para passar os dias do verão em uma pequena ilha. Monika descobre que está grávida e Henrik decide que devem voltar para a cidade para se casar e voltar a trabalhar e estudar para poder sustentar a filha do casal. Depois do nascimento da filha, Monika se mostra cada vez mais descontente com a rotina do casal e deixa o marido e a filha para viver seu sonho de liberdade que não envolvia nenhuma daquelas responsabilidades.

Todos esses filmes exploram, de uma maneira ou de outra, as dificuldades das relações de um casal, desde o descortinar da ideia da fidelidade à dificuldade de comunicação entre os dois. Bergman, em 1952, já havia se separado de Gun e passara a viver com Harriette Andersson, em Mälmo. Lá ele se torna chefe executivo e consultor artístico do Teatro Municipal de Mälmo, produzindo 19 peças em seis anos.

Imagem 06. Cartaz de “Monika e o Desejo”.



Fonte: <http://ecx.images-amazon.com/images/I/81nb9zPwkrL. SL1500 .jpg>

Mas foi com “Sorrisos de uma noite de amor” (1955) que Ingmar conseguiu chegar ao sucesso como cineasta. Este filme foi o divisor de águas, conforme relata no documentário “A ilha de Bergman” (2006). A película foi premiada em Cannes, e com o seu sucesso, Bergman ganha liberdade artística para os próximos trabalhos. Ele conta que quando soube da premiação em Cannes, pegou dinheiro emprestado com Bibi Andersson, com quem ele mantinha uma relação amorosa no período, e foi para França encontrar com Carl Anders, que já se encontra no festival para vender o filme. Chegando lá, ele entregou o roteiro do “Sétimo Selo” (1957) para que o mesmo fosse aprovado (roteiro este que já havia sido rejeitado

anteriormente). Anders, empolgado com o sucesso de “Sorrisos de uma noite de amor”, acabou concordando em financiar o filme

Com o “Sétimo Selo” começa uma série de filmes em que o tema da religião e o silêncio de Deus se tornam mais evidentes, os quais se tornam uma espécie de catarse da sua relação com a religião. No livro “Imagens”, ele registra o seguinte a respeito:

Naquele tempo eu ainda vivia com uns restos estiolados de uma fé de criança, a ideia absolutamente ingênua de que se poderia chamar uma possibilidade de salvação para além deste mundo. Minha convicção atual começava também a se manifestar. Segundo ela o ser humano tem dentro de si sua própria Santidade, que é deste mundo e não tem explicação fora dele. Daí haver no filme esse resto de uma fé sincera, infantil, isenta de neurose, conjugando-se com uma concepção mordaz e racional da realidade (BERGMAN, 1996, p. 235).

Imagem 07. Cena do filme "Sétimo Selo" em que o cavaleiro joga xadrez com a morte.



Fonte: http://www.ufla.br/ascom/wp-content/uploads/2011/08/setimo_selo.jpg

O filme se passa na Idade Média e mostra o desiludido cavaleiro Antonius Blok, voltando das cruzadas na Terra Santa para uma Suécia, devastada pela Peste Negra, com seu escudeiro Jöns. Blok duvida da existência de Deus e procura provas da sua existência na Terra. Acaba por encontrá-la na inocência e pureza de uma família de artistas itinerantes. Durante sua jornada para casa, Blok distrai a Morte com um jogo de xadrez.

A concepção da morte sempre foi algo assustador para Bergman. Algo que ele não poderia controlar ou prever. É interessante perceber neste filme sua representação como um homem vestido de preto com o rosto pintado de branco que joga xadrez e conversa com o cavaleiro. Então, como ele mesmo explica: “Tinha tido a coragem de dar à Morte a figura de um palhaço branco, personagem essa que conversa, que joga xadrez e não arrasta consigo quaisquer segredos, foi o primeiro passo para a minha luta contra o horror que sentia da morte” (BERGMAN, 1996, p. 239).

Barreira Júnior (2014) percebe como o filme, mesmo sendo ambientado na Idade Média, desnuda as angústias e temores como o medo da morte do homem moderno. O autor analisa o ambiente sociocultural vivido por Bergman. Isto inclui sua formação protestante luterana, e como sua relação com o teatro e o cinema geram a forma como a morte é tematizada no filme. Barreira Júnior (2014, p. 9-10) analisa o silêncio de Deus, a questão da humilhação no cristianismo, que Bergman traz para seu filme:

Bergman despreza a Deus e recusa esse cristianismo que valoriza a humilhação, bem como a Teologia que exige do fiel uma constante confissão de culpa. Ele põe na boca de Block toda recusa a essa forma de religiosidade, quando diz: “Por que ele vive em mim de uma forma tão humilhante apesar de amaldiçoá-lo e tentar tirá-lo do meu coração? [...]”

Block angustia-se por não ouvir nenhuma resposta de Deus às suas súplicas. No confessional, o cavaleiro reconhece sua indiferença ao próximo. O retorno para casa tem-no levado a refletir e constatar que se excluiu, deliberadamente, da vida social, ignorando os outros. Onde está a raiz desta indiferença? É provável que, ao passar mais de dez anos convivendo com a guerra, em que o outro não é o próximo, mas o inimigo, ou, como disse Sartre, “o inferno são os outros”, Block, aos poucos, foi perdendo o fervor da vida comunitária e se fechando em suas fantasias. O cavaleiro, no entanto, não tenta resolver a indiferença ao próximo, mediante o debate social, mas no interior da igreja, por meio da confissão.

Nesta última citação é possível perceber como Bergman se relacionou com seus “demônios”, durante boa parte da sua vida, ou até poder dar vida a eles através da arte. Ele se tornou recluso, submerso nas suas fantasias. A religião, assume um papel importante, pela própria figura do pai que era pastor. E no seu próximo filme “Morangos Silvestres” (1957) que ele parece enfrentar mais claramente sua relação com a família.

“Morangos Silvestres” assim como “Fanny e Alexander” trata das lembranças da infância de Bergman. Mas o primeiro, mesmo sendo anterior possui um tom mais reflexivo sobre seu pai e sobre si mesmo. Bergman, nesse período, continuava sem falar com o pai, tinha conflitos com a mãe, sua relação com Bibi Andersson estava se deteriorando: “Eu, com trinta e sete anos, privado de relações humanas, com necessidade de me impor, introvertido, e

não apenas relativamente, mas sim bastante fracassado. Apesar dos sucessos, de ser um bom profissional, cumpridor e disciplinado” (BERGMAN, 1996, p. 20).

O filme começa com Isak Borg se apresentando. Ele tem 78 anos, é viúvo e tem um filho que está casado há vários anos. Naquele momento, está prestes a receber o jubileu da universidade na cidade de Lund. Na noite anterior à viagem para receber o prêmio, Isak tem um sonho confuso em que vê um homem sem rosto e depois vê a si mesmo num caixão. Quando acorda, muda seus planos de viagem, que a princípio seria de avião e decide ir de carro. Sua nora, Marianne, o acompanha. Durante a viagem, Isak decide parar na casa onde costumava passar os verões na juventude.

Durante esta paragem, relembra sua infância e encontra Sara, uma moça muito parecida com seu amor de juventude. Sara e mais dois rapazes que a disputam, pedem carona para Isak e embarcam na viagem para Lund. Na estrada, um casal que acabara de sofrer um acidente de carro junta-se ao grupo. Mas por não pararem de brigar acabam ficando pela estrada. Marianne consegue ter uma conversa com seu sogro sobre seu relacionamento. Ela está grávida e o filho de Isak não deseja ser pai por se sentir frio e morto, exatamente como Borg se descrevera. Ele então, reexamina sua vida através de lembranças da infância e sonhos durante o trajeto. Isak percebe o quanto foi frio e distante durante sua vida e que isso acarretou numa velhice solitária. O filme acaba com mais um sonho onde o protagonista reencontra seus pais na ilha onde costumavam passar o verão na sua juventude.

Bergman, deixa claro o que mais o impulsionou para realizar este filme:

a força motora de Morangos Silvestres é, por conseguinte uma tentativa desesperada de me justificar perante meus pais que me voltaram as costas e a quem eu dera dimensões desproporcionadas, míticas, tentativa essa que estava condenada a falhar. Só muitos anos depois é que minha mãe e meu pai se transformaram em seres de proporções normais, só muitos anos depois é que a criancice do ódio profundo se desvaneceu até se apagar, para enfim, nos encontrarmos com dedicação e compreensão mutuas (BERGMAN, 1996, p. 22).

Personagens como Isak Borg, que se mostram distantes e frios no seu trato com as pessoas que lhe rodeiam, podem ser vistos em outros filmes, como David na película “Através do espelho” (1961). Este filme compõe, o que posteriormente ficou conhecido como “A Trilogia do Silêncio”, que inclui “Luz de Inverno” (1962) e “O Silêncio” (1962).

O filme “Através do Espelho” trata das relações entre Karin e Martin. Ela sofre de esquizofrenia e acredita em um deus-aranha que fala com ela através do papel de parede. Seu marido Martin é médico e tenta, ao máximo, ajudar sua mulher. Mas é o irmão mais novo

dela, Minnus, o único que consegue se aproximar mais dela, porque entra na lógica da sua loucura. David, pai de Karin e Minnus, se mostra distante e frio diante da doença da filha e da carência do filho mais novo. Cada personagem vive no seu próprio universo e não parece conhecer os meios para alcançar uns aos outros. Porém, cada tentativa de aproximação traz transformações em toda trama para o bem ou para o mal.

Imagem 08: Karin no filme “Através do Espelho”.



Fonte: *Print Screen* do filme “Através do Espelho” (1961)

“Luz de Inverno” não se afasta disso. A história se desenrola nas relações de Tomas e Marta. Ele é pastor de uma pequena vila e possui sérias dúvidas sobre a existência de Deus. Marta, uma professora do vilarejo, é apaixonada por Tomas que a rejeita. Karin, esposa de Jonas, pede ajuda ao pastor, pois seu marido estava muito angustiado. Tomas conversa com Jonas mas acaba deixando transparecer suas próprias angústias o que acaba resultando no suicídio de Jonas. Tomas, mesmo com a morte de Jonas, não se comove. Ele confessa para Marta que só se tornou pastor, porque seus pais assim queriam. O filme acaba com Tomas celebrando uma missa com a igreja quase vazia.

Imagem 09: Cena final de “Luz de Inverno”.



Fonte: *Print Screen* do filme “Luz de Inverno” (1962).

Outro enredo do cineasta é o foco do filme o “Silêncio”, que conta a história de duas irmãs Anna e Ester que estão viajando e param numa cidade desconhecida, onde se fala uma língua que nenhuma das irmãs conhecem. Elas levam consigo o pequeno filho de Anna, Johan. É possível perceber que no filme, que a princípio focava num silêncio divino, volta-se para um silêncio humano. Bergman divide as personagens em dois polos. Ester, a mais velha, é intelectualizada e tradutora de livros. Anna é uma bela mulher que parece querer viver sua sexualidade ao máximo. Ester e Anna não conseguem se comunicar uma com a outra. Ester percebe o mundo ao seu redor de forma fria e racional e Anna quer experimentar o mundo do seu corpo e sentimentos. Quando Anna exhibe um jovem amante para Ester, esta tem um colapso nervoso. Ester busca se aproximar de Anna fisicamente, mas ela a rejeita e a deixa sozinha no hotel onde estavam hospedadas. Um funcionário do hotel aparece no quarto de Ester que está deitada na cama. Ela, como conhecedora de várias línguas, tenta se comunicar com ele, mas ele nada entende. Passam, então, a recorrer a gestos para se comunicar.

Imagem 10: Ester e Anna.



Fonte: <https://culturavisualqueer.files.wordpress.com/2010/07/silencio.jpg>

Outra coisa que me chama atenção é o que diz respeito à forma com que Bergman lida com a realidade e a fantasia. Ele parece ter achado uma fórmula para si mesmo em relação a esta dicotomia. Se Deus não responde ou não existe, é preciso buscar outras formas de se relacionar com o universo. O racionalismo puro não acaba com as angústias da alma. Mas as fantasias, mesmo sendo fantasias, parecem trazer um pouco de conforto. De um menino que vivia no seu mundo de fantasias, criando histórias que contava para os outros a um grande cineasta, Bergman percebeu a propensão das pessoas ao seu redor a se permitirem e até desejarem serem enganadas para viverem a fantasia. Com o tempo essas se tornam as máscaras usadas no dia-a-dia.

A “Trilogia do silêncio” abre uma série de filmes que expõem as dificuldades humanas de se comunicarem, desde as relações amorosas, os familiares até as do próprio diretor com seus críticos. Para não me alongar tanto escolhi os filmes: “*Persona*” (1966), “*O rito*” (1967) e “*Cenas de um Casamento* (1972) para exemplificar as dificuldades de comunicação entre as personagens.

Em uma viagem com a companhia de Teatro para Orebro, em 1964, os atores ficaram muito doentes e alguns morreram graças às gripes endêmicas, comuns no norte. O próprio Bergman adoeceu gravemente, passando um longo período hospitalizado. Naquele momento, Bergman começou a questionar sua função como artista e da arte. Era, na verdade, uma tradução de um sentimento de futilidade quanto à sua função como diretor de cinema a qual se sentia preso, no tocante à sua criatividade, a uma forma de narrativa que a indústria exigia.

Assim expressa:

Literatura, pintura, música, cinema e teatro são artes que se geram e se nutrem de si próprias. Mutações, novas combinações aparecem e desaparecem, o movimento, visto de fora, mostra uma vitalidade constante. É o entusiasmo grandioso dos artistas que, para eles mesmos e para um público cada vez mais distraído, projetam a imagem de um mundo que já não pergunta o que é que eles acham ou pensam. Em alguns países, os artistas são castigados, e a arte, neles é vista como qualquer coisa de perigoso que vale a pena sufocar ou dirigir. No entanto, a arte é, de modo geral, livre, atrevida, irresponsável e, como disse: o movimento é intenso, quase febril, se assemelha, me parece, a uma pele de cobra repleta de formigas. A cobra já está morta há muito tempo, comida, desprovida de seu veneno, mas a pele mexe, cheia de uma vida misteriosa (BERGMAN, 1996, p. 50).

O argumento do filme “*Persona*” (1966) surge nesse momento. Foi durante a filmagem que Bergman começou a se relacionar com Liv Ullmann. Eles foram casados por cinco anos e tiveram uma filha juntos. Liv se tornou sua musa a partir desta produção. Foi também neste período que Bergman se apaixonou pela ilha de Färo, onde se passa o filme e onde ele decidiu passar o resto da sua vida.

A SF precisava de um filme para fechar a lacuna do seu programa e Bergman assumiu a responsabilidade de realizá-lo. “*Persona*” abriu espaço para experimentar novas formas de enredo. Para focar no que era importante, como ele mesmo expressou, “uma composição de várias vozes, um *concerto grosso* no interior de uma mesma alma” (BERGMAN, 1996, p. 55), procura deixar o tempo e o espaço como elementos secundários. Os atores se deslocam de um lugar para outro sem que se veja o deslocamento.

“*Persona*” conta a história da atriz Elisabet Vogler, que deixa de falar após uma apresentação no teatro. Seu mutismo em relação aos que a rodeiam é total. É então internada numa clínica. Não está doente, mas escolheu o silêncio. Em companhia de uma enfermeira, Alma, vai viver em uma ilha. As duas mulheres enfrentam situações várias, sendo a intimidade entre elas cada vez maior. Com isso, elas estabelecem uma troca constante de identidades.

Na trama, a personagem Elisabet Vogler é significativamente uma atriz de teatro que se cala para parar de representar papéis. Isto é explicado no diário da personagem, feito para a construção do filme:

Então achei que cada tonalidade da minha voz, cada palavra em minha boca, era uma mentira, um jogo para encobrir o vazio e o tédio da existência. Para fugir ao desespero e ao colapso, só havia uma salvação: não dizer uma palavra. Chegar a uma conclusão quanto ao que estava atrás do meu silêncio ou, pelo menos, tentar reunir os recursos que ainda estavam à minha

disposição (BERGMAN, 1996, p. 60).

Em conversa (monólogo) com Elisabet, Alma revela fatos que ocorreram na sua vida. Um deles foi uma aventura sexual com uma amiga e dois garotos em uma praia que resultou no aborto. A própria Alma questiona como aquilo poderia estar relacionado com a pessoa que ela imagina ser. Ela tinha uma imagem de si mesma que não se encaixava com aqueles eventos. O primeiro conflito do filme surge quando Alma lê uma carta que Elisabet escreveu contanto sobre os segredos revelados em um momento de confiança. Alma, então, torna-se distante e angustiada em relação a Elisabet, tentando confrontá-la e fazê-la falar. Elisabet permanece em silêncio. Depois de uma briga violenta, a personagem de Alma parece está se fundindo com a de Elisabet.

Imagem 11: Fusão dos rostos de Alma e Elisabet.



Fonte: *Print Screen* do filme “Persona” (1966).

Em “Persona”, as máscaras estão sendo construídas. As fachadas (GOFFMAN, 2011) das personagens Alma e Elisabet estão se construindo e sendo postas em xeque. Alma reavalia e transforma seu personagem diante da presença de Elisabet. Esta escolhe uma máscara, decide parar de falar, achando que assim, pararia de representar, mas ela continua, como fazia na sua profissão como atriz a analisar o “Outro”, buscando no “Outro” reações e emoções verdadeiras. Como num *workshop*, ela estuda Alma, absorve tudo que pode como se para compor uma personagem futura a ser representada. Como atriz, ela pode no palco mudar constantemente de identidades. Mas como mulher e mãe, ela está presa a esses papéis. Parar

de falar lhe coloca num estado diferente do comum que é entendido como uma crise pelos outros. Isso lhe deu uma chance de se isolar. E nesse estado de suspense ela pode reavaliar com a presença de Alma esses papéis que lhe prendem.

Pensando na questão da performance artística, entramos no filme “O Rito” (1967). Era, como já salientei, um período em que Bergman estava questionando o seu papel como artista e o da própria arte. Além disso, estava recebendo severas críticas tanto no teatro (foi um momento em que ele deixou o teatro de Mälmo), como no cinema.

Este filme foi concebido para a televisão sueca e se trata de um grupo de teatro que teve sua peça censurada por seu conteúdo sexual. Era necessário encenar a peça para o seu censor, para que ele pudesse julgá-la apropriadamente. Durante o filme, aparecem os atores que representam a peça: Hans, Thea e Sebastian. Thea havia sido casada com um outro membro do grupo que foi morto por Sebastian em uma disputa. Depois disso, Thea se casa com Hans. Quando, no final do filme a peça é representada, o censor acaba sendo morto. Esses três personagens são, para Bergman, divisões da sua própria personalidade e uma forma de canalizar a raiva que estava recebendo dos críticos. Bergman (1996, p. 177), fala:

Mais ou menos conscientemente, reparti meu alter ego em três personagens: Sebastian Ficher (Anders Ek) é um sujeito irresponsável, devasso, imprevisível, infantil, afetado por sentimentos e por isso sempre à beira de um colapso, embora bastante criativo, profundamente anárquico, ávido de prazeres, preguiçoso, amável, meigo e brutal. Hans Winkelmann (Gunnar Björnstrand) é um homem organizado, disciplinado, com sentido da responsabilidade e consciência social, paciente e bom. Thea (Ingrid Thulin) é, creio, uma tentativa, meio ciente, de expressar minha intuição. Não tem rosto, desconhece a própria idade, é condescendente e tem necessidade de agradar. É uma mulher com inspirações súbitas, conversa com Deus, com anjos e demônios, crê ser uma santa, tenta provocar o aparecimento de estigmas nas palmas das mãos; é de uma sensibilidade extrema, não podendo por vezes supor sequer o contato com sua própria roupa. Não é construtiva nem destrutiva, é como se fosse uma antena que recebe sinais misteriosos de emissoras extraterrestres. Essas três personagens estão indissoluvelmente interligadas. Não podendo liberta-se, tampouco agir como par. Só com a tensão existente nos três pontos do triângulo é que conseguem fazer qualquer coisa. Isto foi uma tentativa honesta de dissecar a mim mesmo, de revelar como, no fundo funciona. De expor as forlas que mantêm a máquina do meu eu em marcha.



Fonte: http://www.mtcontemporaneo.art.br/2012/_assets/imagens/programacao/o-rito/imagem2.jpg

O que me chama atenção nessa narrativa foi como, durante todo o filme, Bergman nos expõe a cenas violentas e sexuais, mas a peça propriamente dita, além de alguns falos falsos e os seios de Thea a mostra, não se compara ao que ocorreu com os atores na “vida real”.

Ingmar sempre foi fascinado pela televisão e pelo poder que ela tinha de alcançar tantas pessoas ao mesmo tempo. Na ilha de Färo, onde ele já tinha residência fixa, era a partir da televisão que ele sentia que entrava em contato com o mundo. Em 1972, ele decidiu produzir uma série de seis episódios para a televisão sueca chamada “Cenas de um Casamento”. Neste momento sua relação com Liv Ullman havia terminado há pouco tempo e ele acabara de se casar com sua última esposa, Ingrid Von Rosen. Ullmann é uma das protagonistas do filme e estava convivendo de perto com o novo casal e este fato causou alguns conflitos durante as filmagens, como a própria relatou no seu livro “Mutações” (2008).

O filme trata da relação do casal Johan, um professor universitário, e Marianne, uma advogada de causas conjugais, ambos bem sucedidos e com dois filhos. No primeiro episódio, os dois são convidados para jantar por um casal de amigos a quem acabam servindo de mediadores, pois eles não param de se agredir. Ao final do episódio, Marianne revela para Johan que está grávida e eles discutem se devem ou não ter a criança.

Os capítulos do filme que se seguem, mostram a influência dos pais dos dois sobre suas vidas. Tratam também da falta de desejo sexual um pelo outro, um novo amor que surge na vida de Johan, uma aluna por quem ele deixa Marianne e decide ir para Paris. O casal se reencontra um ano depois da separação, Johan fala de planos sobre um emprego nos Estados Unidos e Marianne lhe fala como tem vivido sem ele. No segundo encontro, Marianne vai levar os papéis do divórcio na casa de Johan e o encontra em uma crise de autoconfiança. Os dois brigam regados a conhaque. Durante este conflito se dão conta das suas incapacidades de falar um com o outro sobre assuntos da alma. Para finalizar a série, anos depois os dois se reencontram e descobrem uma nova forma de afinidade, enquanto estão temporariamente separados dos seus cônjuges.

Imagem 13: Marianne e Johan.



Fonte: http://imguol.com/c/entretenimento/2014/03/26/cenas-de-um-casamento-1973-de-ingmar-bergman-1395875099649_956x500.jpg

Não é difícil fazer paralelos com a vida de Bergman com esta série, desde a fuga de Johan para Paris, as dificuldades de uma separação, até o final em que os dois conseguem encontrar uma ponte para conviverem. Mas o que é mais interessante é o “analfabetismo emocional” (AVELLAR, 2012) dos personagens. Os dois não sabiam como tratar sobre o que realmente sentiam um com o outro e isso os afastava. Essa dificuldade já foi tratada nos filmes anteriores o que acabou resultando no silêncio, na distância. O mais interessante é saber que a atriz que interpreta Marianne, Liv Ullman, tinha se divorciado de Bergman havia pouco tempo e que ele já havia se casado com sua última esposa, Ingrid. Liv, no seu livro de

memórias, “Mutações”, fala o quanto foi difícil a separação. Quando os dois iniciaram a relação durante as filmagens de “Persona”, o casal passou a viver na ilha de Fåro (locação de Persona e outros filmes), isolados de todos. Nos momentos finais da relação, Liv fala que Bergman estava vivendo no mundo que ele criou para si na ilha, um universo controlado e melancólico ao qual ela não se sentia parte. Liv então partiu levando apenas a filha do casal, Linn, e deixando tudo para trás. Mas os dois mantinham contato constante e foi com o próprio ex-marido que ela conseguiu superar o fim da relação amorosa. A profunda amizade dos dois continua até a morte de Bergman.

O interlúdio entre a vida e obra de Bergman aponta para a compreensão de ideias, crenças, comportamentos, enfim, *habitus* das personagens e de si, que revelam e escondem flutuações significativas em seu entorno, especialmente entre Bergman e as personagens que criou. Considerando que “a imagem que um indivíduo faz da nação de que forma parte é também, portanto, um componente da imagem que ele tem de si mesmo, a sua ‘auto-imagem’” (ELIAS, 1997, p. 145), é possível fazer uma análise de como as questões trazidas à luz pelo diretor são também questões que se tornaram importantes na sua própria percepção do *habitus* sueco durante a sua vida.

2. Suécia: história e as transformações no *habitus* sueco.

Este capítulo é o resultado do levantamento histórico e de análises que consegui coletar sobre a Suécia. Elias (1997), ao analisar as lutas pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX na Alemanha, propõe observar, além de outros aspectos, os processos de informalização e civilização que ocorreram nas relações daquele país.

O processo de civilização, segundo Elias é caracterizado pelas “transformações do *habitus* social dos seres humanos na direção de um modelo de autocontrole mais bem proporcionado, universal e estável” (ELIAS, 2006, p. 26). A direção das transformações que ocorreram na Alemanha só pode ser percebida, quando analisadas em conjunto com a própria formação do estado alemão e dos conflitos entre diferentes classes antes e durante este momento.

No século XVIII, a sociedade alemã era extremamente hierarquizada, com a nobreza com o controle militar e político do país. A Alemanha, naquele momento, estava dividida em vários Estados autônomos entre si e a unificação do território era interesse comum tanto da burguesia quanto da nobreza, mas por diferentes razões. Os comandantes nobres, diante do contexto da Europa do século XVIII, percebiam a necessidade da modernização e unificação da Alemanha. Os burgueses, com ideais liberais, viam na unificação a possibilidade de democratização política. Mas entre estes dois grupos os contrastes entre o ideal de nação eram grandes. Elias (1997), estabelece a diferença entre a “história política” e a “história da cultura” para mostrar como estes dois grupos se diferenciaram um do outro e de qualquer “outro”. Era a nobreza quem tinha o poder diante da política externa e interna do país e as construções dos discursos voltados para assuntos políticos eram feitas por eles de maneira a dar legitimidade às suas práticas tidas como construções naturais com as “imagens” de grandes monarcas e guerreiros para ilustrar. A classe média, que era renegada de espaços de debate político se voltou para um discurso sobre vida social dos seres humanos, a ciência, a arquitetura, a filosofia e a poesia. Não tendo liberdade de ação política, a classe média construiu seu caráter onde existia liberdade, no desenvolvimento de um conceito humanista de cultura.

As transformações sociais que ocorreram nos séculos seguintes podem ser explicadas pela maneira como a Alemanha foi unificada. Foi através de guerras e negociações militares que ela finalmente se tornou um Estado. Diferentes aspectos podem ser observados neste momento: i) a formação do estado alemão manteve a grande parte dos representantes da

nobreza no poder; ii) a classe média nos séculos XIX e XX alcança um status maior na escala de poder assumindo posições políticas e aumenta a graduação de níveis de status dentro da própria classe média. Isto era definido economicamente, mas principalmente por níveis de educação e determinadas atividades.

Ao assumir posições de comando no Estado, as pessoas que advinham da classe média incorporaram o *habitus* nobre já estabelecido. As relações entre as diferentes classes também haviam se tornado mais interdependentes e as lutas pelo poder, para defender diferentes pontos de vista sobre os conceitos de nação e nacionalismo ficaram mais acirradas.

As mudanças na transição de uma monarquia absolutista para um Estado mais democrático em que uma forma diferente da relação dos cidadãos com o governo passava a surgir e onde novas formas de autocoação dos indivíduos foram construídas como esse processo, foi influenciado por coações externas (como desastres naturais, guerras pela defesa do território ou retomada de um status soberano da nação) e internas (lutas do proletariado que se formava, incertezas e disputas pelo poder). Diante disso, Elias percebe como o *ethos* guerreiro sobreviveu, graças também à lembrança da guerra como fator decisivo na formação do Estado alemão.

Ele define as diferenças entre os conceitos de *kultur* (alemão) e *civilisation* (francês). A importância de estabelecer tais comparações, é por estes conceitos refletirem aspectos da maneira que os indivíduos pensavam sobre si e sobre suas sociedades Elias (2011, p. 24) traz comparações sobre estes dois conceitos:

O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais por outro. O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a realizações, mas também a atitudes ou “comportamento” de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa. No conceito alemão de *Kultur*, em contraste, a referência a “comportamento”, o valor que a pessoa tem em virtude de sua mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização é muito secundário.

O conceito de *Kultur* pode ser entendido como uma reação contrária ao termo civilização. No século XVIII a corte alemã foi, como em boa parte da Europa, influenciada por costumes da corte francesa, os quais marcavam a hierarquia social, passando a ser desprezados (percebidas como relações superficiais e enganadoras) pela classe média que era excluída desses círculos. Os intelectuais alemães passaram a enfatizar noções de verdade e virtude em contraste às maneiras cortesãs. Outra diferença marcante é como o conceito de

civilização dos franceses possui características mais universais e processuais em que toda a humanidade pode ser tornar civilizada. Sendo a civilização francesa ou inglesa, de acordo com o caso, o nível máximo até então alcançado do progresso civilizatório, bastava as outras sociedades seguirem os mesmos passos rumo ao progresso. Já o conceito *Kultur* carrega uma noção de movimento que “reporta-se a produtos humanos que são semelhantes “às flores do campo”, a obras de artes, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, nos quais se expressa a individualidade de um povo. O conceito de *Kultur* delimita” (ELIAS, 2011, p. 24).

As disputas pelo poder na Suécia, até o século XIX, tendiam à uma centralização do poder nas mãos do rei. As disputas pelo poder entre o rei e os nobres encontravam como elemento mediador as alianças que o monarca estabelecia com os *peasants*¹⁶. A negociação interna (entre o rei, nobreza e *peasants*) e externa se tornou a questão chave para a preservação do Estado. A consciência, depois das derrotas sofridas (última contra a Rússia), de ser um estado de segunda categoria (ELIAS, 1997), fez com que os governantes buscassem outros meios, que não o conflito direto, para atender seus anseios econômicos e políticos. A balança do poder na Suécia, depois da pacificação do país e da centralização do governo, pendeu cada vez mais à democratização. O monopólio da violência pelo Estado e a percepção positiva da negociação e o consenso, junto com outros fatores que trabalharei no próximo subcapítulo, possibilitaram o surgimento de um *habitus* em que concepções de neutralidade, igualdade e evitação de conflitos estivessem dominantes na sociedade.

2.1. Tomada de cena geral: a Suécia

Esta seção trata-se de um pequeno levantamento histórico¹⁷ sobre a Suécia para citar melhor o leitor no cenário da construção do Estado Suéco até o século XIX.

O poder dos reis na Suécia era constantemente ameaçado por intrigas entre os nobres que faziam aliança com outros países (muitos reis eram eleitos por um conselho de nobres quando o que estava no poder era deposto). Em 1388, nobres suecos irritados com os elevados impostos e com a influência germânica no país se rebelaram contra o rei Albert de

¹⁶ Escolhi não traduzir este termo, pois, a palavra equivalente em português não conotaria o real significado existente na Suécia. Os *peasants* eram homens livres que possuíam direitos sobre as terras que cultivavam, diferente dos servos feudais de outros países da Europa.

¹⁷ Além dos autores que serão citados nesta seção, outras fontes a respeito da história do país foram de sites na internet. Alguns exemplos são: “Sweden. se”, Disponível em: <https://sweden.se/society/history-of-sweden/> . Acesso em: 15, abr., 2014; “Geographia”, Disponível em: <http://www.geographia.com/sweden/history.html> . Acesso em: 15, abr., 2014; “Local Histories”: <http://www.localhistories.org/sweden.html> . Acesso em: 18 abr. 2014.

Mecklenburg e se aliaram a regente Margaret da Dinamarca e Noruega, derrotando-o. Essa vitória levou à união dos reinos da Suécia, Noruega e Dinamarca que ficou conhecido como a União de Kalmar, tendo o sobrinho neto de Margaret, Erik, assumido o reinado. Porém, depois de alguns conflitos sobre a sucessão do trono, o Rei Erik é substituído por Cristian I, da Dinamarca. Que, por sua vez, passou a alienar os nobres suecos de posições importantes no seu governo, dando preferência aos dinamarqueses e germânicos. Ele travou uma guerra contra os países Bálticos (que formaram uma aliança chamada *Hanseatic League*), de onde a Suécia importava sal e exportava ferro. Este acordo levou os *peasants* a se ressentirem contra o rei.

No começo do século XV, duas facções surgiram na Suécia. A primeira era composta pelos nobres, que tinham poder, mas que não eram de origem sueca. Eles defendiam a união de Kalmar, chefiados pelo Arcebispo Gustav Troller, e tinham em mente a luta por mais autonomia da Igreja. A segunda era formada por um grupo de nobres suecos e o próprio regente do país, Sten Sture (com apoio dos *peasants*) que exigia a independência.

Os conflitos entre estes dois grupos levaram a uma guerra civil na qual o Arcebispo Troller foi aprisionado. O rei Cristian I logo interviu no conflito, retomando o poder e libertando Troller que denunciou ao rei todos os nobres rebeldes. Em um falso acordo de paz com os rebeldes, Cristian promoveu um grande banquete que culminou no assassinato de cerca de 70 nobres rebeldes em Estocolmo. Esse evento ficou conhecido como *Stortoget*. Mas, Gustav Vasa, um dos nobres que escapou ao massacre liderou uma campanha pela libertação da Suécia com apoio dos *peasants*. Para isso, contou com o importante apoio financeiro e militar da cidade de Lübeck, conseguindo fazer com que as tropas do rei Cristian recuassem.

Em 1523, Gustav Vasa foi coroado rei da Suécia. Neste período, a reforma protestante já havia criado raízes no país. Uma das bandeiras de luta de Vasa era a liberação e nacionalização das terras da Igreja Católica além do rompimento com a Dinamarca. Gustav Vasa, após várias negociações com os nobres e com os *pesants*, prometeu aos primeiros que as terras da Igreja iriam ser distribuídas entre eles e, aos segundos, uma estagnação e uniformização quanto aos impostos pagos pela terra¹⁸. Ele transformou o luteranismo na religião oficial do país, estabeleceu uma monarquia hereditária, criou o Riksdag (parlamento,

¹⁸ Uma mudança importante ocorreu com a reforma dos impostos e da distribuição de terras feitas por Gustav Vasa. Ele transformou sistemas de cultivo (*Open Field System para o Enclosure Cultive*), posse e pagamentos de impostos sob e da terra que eram feitos coletivamente (grupos formados regionalmente que deviam impostos aos nobres locais), para um sistema individual de posse de terra e pagamento das taxas diretamente à coroa. Sobre isso ver: Lindkvist (1987).

dividido em quatro câmaras: nobreza, clero, burguesia e *peasants*) e organizou o exército e marinha nacional. Mas seu reinado também foi um período de revoltas dos grupos que a princípio o apoiaram, pois a promessa de que os impostos não subiriam não foi cumprida e o rei passou a concentrar grandes poderes. Seus sucessores incorporaram ao território do país: a Estônia e áreas da Europa Oriental.

Outro rei, Gustavus Adolphus (Gustaf Adolf II, 1611-32), é geralmente considerado o criador do primeiro exército moderno. Derrotou a Polônia e conquistou o resto da Livônia. Ao vencer uma guerra com a Rússia, adquiriu Ingermanland e Karelia. No período da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), a Suécia foi o poder protestante mais importante do continente, e no meio século seguinte, o Mar Báltico foi dominado pela Suécia. No entanto, o rei foi morto em Lützen, em 1632, mas suas políticas foram continuadas durante o reinado de sua filha Christina e pelo primeiro-ministro, Axel Oxenstierna.

Como consequência do tratado de Paz de Westphalia (1648), a Suécia ganhou a Pomerania, Bremen e parte do Sacro Império Romano. O expansionismo sueco resultou, em 1658, na reconquista das províncias do sul da Suécia que a Dinamarca tinha sob controle desde o início do século XVI. Novas guerras se estenderam da fronteira sueca para a costa oeste, reduzindo o controle dinamarquês sobre o comércio.

Neste período, a Suécia havia se tornado uma monarquia absolutista e em 1693, o *Riksdag* (parlamento) através da Declaração de Sovereignty, determinou que o rei tinha o direito de reinar como bem entendesse. Sob o regime absolutista, o jovem Charles XII (1697-1718), liderou a luta na Grande Guerra do Norte (1700-1721) contra uma coalizão da Dinamarca, Polônia, Saxônia e Rússia. A Suécia no início foi militarmente bem-sucedida, mas depois teve uma derrota esmagadora, na qual o rei foi capturado e morto por forças russas sob a liderança de Peter o Grande (Peter I), em 1709, na Batalha de Poltava. O país perdeu territórios para a Rússia, Prússia e Hannover. Depois dessa guerra, a Suécia viveu uma abertura política e maior liberdade dentro do país.

Dois partidos foram fundados: os *caps* e os *hats*, que defendiam respectivamente a liberdade e a democratização do país e o outro a volta à monarquia. Nos anos que seguiram, o país também prosperou bastante, sua população aumentou, houve reformas na agricultura, sua exportação de ferro cresceu e a primeira Academia Sueca de Ciências foi fundada em 1739. Mas entre 1760 e 1770 uma grande crise econômica se instaurou no país graças às constantes batalhas contra a Rússia e a Prússia, além de ter sido um período de grandes pragas nas colheitas. Neste período reinava o Rei Gustav III, de acordo com Barton (1972), o rei colocou em prática ideias liberais sobre o governo e o comércio. Ele acabou com a tortura, incentivou

as artes, a educação, a tolerância religiosa, diminuiu as restrições do comércio, e, ao mesmo tempo, conseguiu reunir para si grande poder às custas da perda de privilégios dos nobres.

Gustav III foi classificado como um déspota esclarecido, sobre o qual Barton (1972) mostra as influências das concepções de filósofos como Voltaire e Montesquieu, para a formulação da sua constituição de 1772, mas também de fisiocratas. Esse governante, adotou conceitos das duas correntes na tentativa de equilibrar os poderes do Estado, mas também de perceber as divisões sociais como dados naturais, baseados na propriedade. A base para uma sociedade próspera seria a educação do seu povo e a melhoria das suas condições de vida, sob o seu comando o que equilibraria as disputas sociais. Mas essas reformas não foram tão bem recebidas como ele esperava. Por um lado, muitos dos nobres não estavam felizes com a perda dos seus privilégios, por outro, um grupo de nobres com ideias radicais sobre o liberalismo entendia que o caminho que a Suécia deveria seguir era o mesmo da França, que passara pela revolução, e dos Estados Unidos da América que lutava pela independência.

Gustav III temendo uma revolução, achou em uma nova guerra contra a Rússia a possibilidade de definir seu poder e unificar o país. Mas essa guerra não foi aprovada pelo parlamento e sim pelo Ato da União (1778) que o rei implementou dando a si toda a prerrogativa de tomada de decisões do Estado. A guerra buscava a retomada de territórios perdidos nas últimas batalhas, feito esse que Gustav III acabou por conseguir.

Mas uma conspiração dos jovens nobres radicais foi formada, que alegava que o rei havia rompido, através do Ato da União, com a constituição, logo, quebrado o contrato feito com o povo. Dessa forma, deu-se legitimidade para que qualquer medida fosse tomada para deter o rei, o que resultou em seu assassinato, em 1792. O herdeiro do trono, Gustav IV, ainda era menor de idade quando o pai foi morto e seu tio Karl foi nomeado regente. O parlamento instituiu uma nova constituição. Em 1796, Gustav IV assume o poder, e, segundo Barton (1972), segue os mesmos passos do pai em relação à sua política interna e externa. A diferença entre os dois, foi a rejeição do filho ao apoio de liberais que ele via como assassinos do pai.

Com o expansionismo das guerras napoleônicas, Gustav IV passou a temer uma possível ocupação do país, além de ter sentimentos negativos a tudo que fosse jacobino. Em 1805, a Suécia entrou nas guerras napoleônicas, rompendo a antiga aliança com a França e aliando-se à Grã-Bretanha, Áustria e Rússia. Esta mudou de lado em 1807, no entanto, o que se seguiu foi o conflito russo-sueco (1808-9) que resultou na perda da Finlândia (parte da qual já havia sido perdida para a Rússia em guerras anteriores).

Rei Gustav IV foi então deposto. Seu tio Karl assumiu a coroa e buscou restaurar a aliança com a França, fazendo um acordo que lhe concedia os territórios da Pomerania e Rügen e a integridade do seu território, com a exigência de que a Suécia deveria acabar com todo comércio com a Inglaterra.

Berdah (2009), permite uma visão mais ampla sobre os acontecimentos que se seguem. O rei Karl não possuía nenhum herdeiro ao trono e a opção mais óbvia de acordo com a constituição de 1772, era que o príncipe da Dinamarca, Cristian August, herdasse o trono. Mas o príncipe morreu em 1810. No mesmo período, a aliança entre a França e a Rússia se torna mais fraca, ameaçando uma nova invasão a territórios suecos. Em uma eleição do parlamento, o Marechal francês, Jean Baptiste Jules Bernadotte, foi eleito para ser o herdeiro do trono sueco. De acordo com Berdah, as razões para essa eleição, que foi unanime, de Bernadotte é motivo de muitas discussões entre historiadores. Havia possibilidade de uma pressão de Napoleão para obter controle da Suécia, e também, a vontade dos políticos suecos de atraírem uma aliança mais forte com a França, a qual guarda a intenção de conseguir meios de conquistar a Noruega que estava sob domínio Dinamarquês. Para tanto, precisavam de alguém com o carisma e a estratégia política de um marechal.

As relações de Bernadotte com Napoleão foram marcadas por tensões. Este queria que aquele cooperasse, exigindo que o novo rei Sueco assinasse um acordo que o impedia de se aliar a qualquer país contra a França. Bernadotte se negou ao acordo, alegando que deveria agir pelo bem do povo sueco mas declarou que iria acabar com o comércio com a Inglaterra, entretanto, na prática nunca terminou.

Bernadotte sabia que uma das campanhas para sua eleição tinha sido a possibilidade de adicionar a Noruega ao território sueco, e essa promessa, que no começo Napoleão parecia de acordo, torna-se impraticável com a aliança dele com a Dinamarca. Napoleão, então passa a cobrar tributos de cerca de 50% dos seus países conquistados, o que incluía a Suécia e a Rússia. Os custos da aliança com Napoleão se tornaram impossíveis de serem pagos por Bernadotte e de ao mesmo tempo se manter no poder. Quando assina uma aliança com a Rússia, Bernadotte decreta o fim do bloqueio com a Inglaterra e declarando uma “neutralidade armada”.

Uma aliança é formada com a Inglaterra e a Rússia, em troca do apoio militar e da posse da Noruega. Apesar da aliança com estes países, as ações militares de Bernadotte eram vistas como duvidosas pelos seus aliados pois ele sempre buscava ao máximo fugir de conflitos diretos ou graves com o exército francês (com quem nunca rompeu completamente). Com o final da guerra, Bernadotte finalmente consegue o território (a Noruega permaneceu

como parte do território sueco até 1905), que ele almejava garantindo sua posição como regente, e reafirmou a necessidade de uma política de “neutralidade armada” justificando que apenas com a pacificação e a negociação o país poderia florescer. Bernadotte assumiu o nome Charles John (Carl Johan) XIV e, no seu reinado, fez grandes reformas no sistema agrário do país inaugurando a Academia de Agricultura para o desenvolvimento de técnicas mais eficazes de cultivo.

Minha intenção nesse subcapítulo que termina, foi a de proporcionar ao leitor uma breve introdução¹⁹ da formação da Suécia. Considero-a importante para perceber como ao longo do tempo, conceitos como neutralidade e consequência se tornaram caros aos suecos. No subtópico seguinte, continuo com uma certa narrativa com dados históricos, porém, agora focada em análises de autores que buscaram compreender a formação do *habitus* sueco.

2.2. Análises sobre a Suécia.

Este tópico consiste em uma revisão literária sobre a Suécia com autores, que de uma forma ou de outra, se preocuparam, cada um em sua área, em analisar a formação do *habitus* sueco.

Petersson (2009), faz uma análise de como foi formulada a constituição de 1809 e das mudanças que ocorreram na constituição do país até o momento que ele escreve. Essa visava resolver duas diferentes preocupações: a de um governo baseado em poder excessivo do legislativo e do receio de reunir novamente o poder nas mãos do rei. As transformações na constituição e nas relações do parlamento e o rei são melhor explicadas pelo autor:

The first century of the 1809 constitution was marked by a gradual shift of power from the King to the Parliament. Political opposition at the 1840–1841 Riksdag initiated the development toward a modern cabinet. The ministries were reorganized, giving the individual ministers a stronger position. The representation reform in 1866–1867 meant that the four-estate Riksdag was replaced by a two-chamber Riksdag, though still based upon a very limited suffrage. Toward the end of the nineteenth century social cleavages had manifested themselves in sharper conflicts along party political lines in the Parliament. The conflict between free traders and protectionists in 1887 led to heated political debates across the country and marked the beginning of modern election campaigns in Sweden. Struggles over cabinet formations lasted several decades. Not until 1917 had the King

¹⁹ Parar a história nesse período foi uma escolha para não me alongar numa descrição histórica e passar para as análises do próximo subcapítulo, que de certa maneira cobrem uma parte dos anos seguintes. Não quero afirmar com isso que a formação do *habitus* sueco para aqui, ou que pare em algum momento. Mas para os fins dessa pesquisa, acredito que os dados apresentados e os que seguem, são suficientes para compreender a construção desse.

yielded to Parliament and finally accepted the principle of parliamentary government. The Riksdag also advanced its power over legislation and budget issues (PETERSSON, p. 14, 2009).²⁰

O interesse das análises de Petersson é como as mudanças formais da constituição suecas, depois da constituição de 1809, foram feitas, bem depois das mudanças já serem praticas pelo próprio governo. Por exemplo, apesar dela ter tentado equilibrar o poder do rei e do parlamento, o poder executivo do rei ainda era bem demarcado pela frase: “*The King alone shall govern the realm*” (PETERSSON, 2009). Durante as décadas que se seguem e principalmente no começo do século XX, o poder do rei foi reduzido a meras funções cerimonialistas, mesmo assim essa passagem permaneceu inalterada. Apenas em 1974 uma nova constituição foi implementada, que continha um capítulo separado sobre os direitos dos cidadãos²¹, a que possuía uma linguagem de fácil acesso ao cidadão.

As reformas feitas na constituição apenas refletiam práticas que o governo já havia adotado há décadas. Foi somente depois da Segunda Guerra Mundial que começou uma preocupação em se construir uma constituição que se adequasse às novas práticas políticas do governo, como a fragmentação do sistema partidário, aumento da volatilidade eleitoral. E mudanças nas formas de comunicação políticas. As mudanças políticas nesse período parecem baseadas não apenas numa relação com conceitos abstratos legais de uma constituição já concebida, mas de mudanças que primeiro ocorreram de forma prática. Este estilo da política sueca é caracterizado da seguinte maneira por Petersson (2009, p.21):

*The constitutional culture of a country must be seen as an integral part of its political culture in general. Swedish political culture can be described as a pragmatic approach to decision-making, stressing utilitarian considerations rather than rights based arguments. The Swedish policy style has been characterized as deliberative, rationalistic, open and consensual. Negotiations and compromise are preferred, rather than legal battles and overt conflicts over principles.*²²

²⁰ Minha tradução: O primeiro século da constituição 1809 foi marcado por uma mudança gradual do poder do rei ao Parlamento. A oposição política, em 1840-1841 no Riksdag iniciou o desenvolvimento em direção a um gabinete moderno. Os ministérios foram reorganizadas, dando os ministros de forma individual uma posição mais forte. A reforma na representação em 1866-1867 significou que o Riksdag de quatro-estados foi substituída por uma de duas câmaras Riksdag, ainda baseada em um sufrágio muito limitado. Perto do final do século XIX clivagens sociais haviam se manifestado em conflitos mais nítidos ao longo das linhas dos partidos políticos no Parlamento. O conflito entre os comerciantes livres e protecionistas, em 1887, levou a debates políticos acalorados em todo o país e marcou o início das campanhas eleitorais modernas na Suécia. As lutas mais formações de gabinete durou várias décadas. Não até 1917 tinha o Rei rendeu ao Parlamento e finalmente aceitou o princípio de governo parlamentar. O Riksdag também avançou seu poder sobre questões de legislação e de orçamento (PETERSSON, 2009, p. 14).

²¹ Deste 1921 o sufrágio universal estava em vigor.

²² Minha Tradução: A cultura constitucional de um país deve ser vista como parte integrante de sua cultura política em geral. Cultura política sueca pode ser descrita como uma abordagem pragmática para a tomada de decisões, sublinhando considerações utilitárias, em vez de argumentos baseados em direito. O estilo de política

Rojas (2005), analisa como se deu a transformação do modelo econômico sueco em um Estado de Bem Estar Social que conseguia combinar a modernização e desenvolvimento econômico com grandes níveis de igualdade social. Ao analisar a história da Suécia, ele percebe um processo de continuidade das tradições que contribuíram tanto na formação deste estado de igualdade quanto na sua crise.

O conceito de *folkhemmet*, que para o inglês seria traduzido para “*people’s home*”, ficou famoso com o Partido Social Democrata, que gozava de grande poder na década de 1930. Mas as origens deste conceito podem ser traçadas do século XIII, quando o Rei Magnus é coroado e é proclamada a “Carta Magna” da Suécia, um conjunto de leis que todos deveriam seguir.

O historiador Nordberg (*apud* ROJAS, 2005, p. 9), que escreve sobre este momento:

On 8th July 1319 Magnus, son of the late Duke Erik and only three years old, was elected King of Sweden at Mora Ting, near Uppsala ... Not only the magnates were present but also four peasants from every hundred (härad) ... The day of the regal election in Sweden, the Archbishop and the Bishops of Linköping, Skara, Strängnäs, Västerås and Växjö, the new Regent (drots) Mats Kettilmundsson, seven judges (lagmän) and another 11 knights issued a pledge for the future, sometimes known as Sweden’s Magna Carta ... On behalf of the young king, the authors of this ‘Charter of Liberties’ now promise that they will implicitly obey laws, respect the liberties and privileges of the Church and ‘the men of Sweden’, and above all refrain from unlawful taxes ... extra taxation can be levied ‘with unanimous approval and consente of ourselves and the commons of the whole kingdom’. Tax collection is to be solely entrusted to a group of three men in each diocese, of whom one is to be appointed by the authors of the Charter and two elected by the common people of the diocese.²³

É possível captar características importantes nesta citação, como o relativo poder que os *peasants* possuíam diante das decisões a serem tomada em nome do bem comum. Os *peasants* ou *yeomens* elegiam um grupo de pessoas que tinha voz nas decisões tomadas pelos

sueca tem sido caracterizada como deliberativas, racionalista, aberta e consensual. Negociações e compromisso são preferenciais, ao invés de batalhas judiciais e conflitos abertos sobre princípios (PETERSSON, 2009, p. 21).

²³ Minha tradução: Em 08 de julho de 1319 Magnus, filho do falecido Duque Erik e apenas três anos de idade, foi eleito Rei da Suécia em Mora Ting, perto de Uppsala ... Não só os magnatas estavam presentes, mas também quatro camponeses de cada cem (*härad*) ... No dia da eleição real na Suécia, o arcebispo e os bispos de Linköping, Skara, Strängnäs, Västerås e Växjö, o novo Regente (*Drots*) Mats Kettilmundsson, sete juízes (*Lagman*) e outros 11 cavaleiros emitiram uma promessa para o futuro, também conhecida como a Magna Carta sueca ... No nome do jovem rei, os autores desta “Carta de Liberdades” agora prometem que eles vão implicitamente obedecer às leis, respeitar as liberdades e privilégios da Igreja e “os homens da Suécia” e, sobretudo, abster-se de impostos ilegais ... tributação extra pode ser cobrada, “com aprovação unânime e consente de nós mesmos e dos bens comuns de todo o reino”. A arrecadação de impostos deve ser exclusivamente confiada a um grupo de três homens em cada diocese, dos quais um será nomeado pelos autores da Carta e dois eleitos pelo povo comum da diocese (Nordberg 1995, *apud* ROJAS, 2005, p. 9).

monarcas, cujo interesse de se unirem com os homens livres também era claro quando se observa que a maior parte das terras e recursos do país estavam nas mãos daqueles. Então para conseguir segurança para permanecer no poder ou travar guerras era preciso estar em constante negociação com eles. Rojas continua seu argumento sobre a importância da ideologia do *folkhemmet* trazendo mais uma citação, agora da professora Eva Österberg:

The Swedish model has doubtless derived many of its ingredients from a small scale agrarian society. Unlike their counterparts in most European countries, many peasants in Sweden had owned their land since medieval time. They were continuously represented in the Riksdag from the 16th century onwards. The main conflict in society, fundamentally, concerned relations between the national government and the peasants, not between peasants and feudal nobility or state and urban middle class. At the same time it was the relation between the state and peasants, which provided the basis for integration and co-operation. There were several alternative arenas for contact at both local and central levels. Both parties learned to find their way, through negotiations and compromise, to the economic solutions acceptable to the leading majorities of the people ... long before industrial workers, the farmers and their families in Sweden were a working class. Long before the 20th century, Sweden had an apparatus of government with ideological, economic and political ambitions, which at the same time was dependent on support from the country's basic economic activity. Long before the popular movements there were public venues at the hundred court (häradsting), parish and village council meetings where people could practise their political language, articulate popular resistance and reach compromises (Österberg, 1993 apud ROJAS, 2005, p. 10).²⁴

Nesta passagem é possível observar com mais clareza como os *peasants* possuíam uma grande carga de liberdade e poder de associação e negociação com o Estado como esta importante habilidade o compromisso entre as partes pode ser encontrado nas raízes da construção desta nação.

Eriksson (2008), analisa, através dos jornais publicados pela elite agrária da Suécia, entre 1880 e 1917, como as concepções desta elite sobre cidadania, racionalidade e modernidade influenciaram a própria concepção da identidade nacional sueca. Eriksson define

²⁴Minha tradução: O modelo sueco, sem dúvida é derivado de muitas de seus ingredientes de uma sociedade agrária em pequena escala. Ao contrário de suas contrapartes na maioria dos países europeus, muitos camponeses na Suécia possuíam sua terra desde os tempos medievais. Eles foram continuamente representados no Riksdag do século XVI em diante. O principal conflito na sociedade, fundamentalmente, eram as relações entre o governo nacional e os camponeses, não entre camponeses e nobreza feudal ou estado e classe média urbana. Ao mesmo tempo, foi a relação entre o Estado e os camponeses, que forneceu a base para a integração e cooperação. Havia várias arenas alternativas de contato, tanto no nível local e central. Ambas aprenderam a encontrar o seu caminho, através de negociações e compromisso, para as soluções econômicas aceitáveis para a maiorias das pessoas ... muito antes de os trabalhadores industriais, os agricultores e suas famílias na Suécia serem uma classe trabalhadora. Muito antes do século 20, a Suécia tinha um aparelho de governo com ambições ideológicas, econômicas e políticas, que ao mesmo tempo era dependente do apoio da atividade econômica básica do país. Muito antes dos movimentos populares, havia locais públicos na corte cem (häradsting), paróquia e reuniões do conselho aldeia onde as pessoas pudessem praticar a sua linguagem política, articulam a resistência popular e alcançar compromissos (Österberg, 1993.apud ROJAS, 2005, p. 10).

o que Rojas chama os *peasents* de *Lantman*, que seriam os homens livres que eram donos de terras e ressalta o fato de possuírem também direitos políticos como o voto.

No começo do século XIX, corporações, antes chamadas de guildas, de *Lantman* começaram a se formar na Suécia, e o seu poder político também aumentou com essas organizações. Em 1866 os *Lantman* organizaram uma reforma no parlamento (*Representationsreformen*), e o dividiram em duas casas (*Lower House*), tornando sua representatividade ainda maior. É interessante nesta análise perceber como a ideologia da elite agrária conservadora e tradicional uniu valores liberais de cidadania e modernidade com os seus próprios valores. A ideologia da elite agrária é definida da seguinte maneira por Eriksson:

Hierarchy and patriarchy were important factors in society, especially in agrarian circles. The agrarian social hierarchy focused on the relationship between family and production. The farmer was the head of the household as well as the leader of the family as a production unit. This prevailed longer in agriculture than it did in other branches. The agrarian idea of hierarchy included the relationship between individual and collective. The village or local community had its own social structure that needed to be maintained according to agrarian ideology. Any reforms of the hierarchy could only be made with respect to traditional order. Agrarian society was believed to differ from modern industrial society, and it was not seen as another branch of business. Instead, it was a way of life tied to history, land, and tradition (ERISSON, 2008, p. 145).²⁵

Durante as reformas políticas do período um novo modelo de cidadania é formado, todo homem que for capaz de se sustentar (possuísse terras), tiver cumprido suas obrigações com o estado, tais como alistamento militar e impostos, poderia ser um “ser político”. É notório como as noções de modernidade foram incorporadas nos discursos desta elite agrária de modo bastante particular.

A Suécia no começo do século XIX estava vivendo uma grande ascensão na sua economia, graças à agricultura e à exportação de ferro e, principalmente, à produção de leite e seus derivados. Outra importante mudança foi a grande expansão demográfica da população o que causou a formação de novos grupos de pequenos proprietários de terras e pessoas que não

²⁵ Minha tradução: Hierarquia e patriarcado foram fatores importantes na sociedade, especialmente nos círculos agrários. A hierarquia social agrária focava na relação entre a família e produção. O fazendeiro era o chefe da fazenda, bem como o líder da família como unidade de produção. Isso prevaleceu mais na agricultura do que em outras partes. A idéia agrária de hierarquia incluiu a relação entre indivíduo e coletivo. A aldeia ou comunidade local tinha sua própria estrutura social que precisava ser mantida de acordo com a ideologia agrária. Quaisquer reformas da hierarquia só pode ser feita em relação à ordem tradicional. Sociedade agrária se acreditava diferir de sociedade industrial moderna, e isso não era visto como um outro ramo de negócio. Em vez disso, era um modo de vida ligado à história, terra e tradição (ERICSSON, 2008, p. 145).

possuíam terras e buscavam trabalho. Os que não conseguiram trabalho (nas fazendas) emigraram para as cidades, atraídos pelas ofertas de trabalhos nas indústrias ainda em estágio inicial (no país) ou migraram para outros países, principalmente os Estados Unidos. A solução encontrada pelo governo, que era composto principalmente por proprietários de terra, que viam no esvaziamento do campo e na industrialização (além do receio de que as massas se voltassem para o socialismo e se rebelassem), um perigo para a sua forma de vida, foi a de transformar o próprio trabalho no campo em um trabalho mais racional e moderno.

A educação e a melhoria nas condições de trabalho no campo foram as respostas para o problema dada pelo governo. Uma população educada poderia trabalhar de forma mais racional e ser mais produtiva. A educação, neste caso envolvia tanto questões morais e religiosas, quanto a gramática e economia, mas principalmente questões práticas sobre o trabalho no campo.

As cooperativas agrárias, além de formarem um grupo político no parlamento, tinham grande interesse em pesquisas científicas. Eriksson (2008) observa mudanças nos nomes que compunham estas corporações, nas quais passaram a participar cada vez mais pessoas com formações técnicas como engenheiros. As trocas entre os especialistas e os *Lantman* conduziram um discurso de uma racionalidade prática, o qual transformou, porém sem grandes rupturas, a vida das pessoas que trabalhavam no campo. A qualidade e a produtividade ganharam contornos de higiene e educação dos trabalhadores. A produção do leite, então a mais importante nos discursos dos jornais, deveria ser feita de forma que as vacas estivessem em lugares iluminados, arejados, limpos e aquecidos. O foco na educação feminina também surgiu, já que era o papel das esposas dos *lantmen*, como descreve Ericsson (2008, p. 157):

*The primary female quality was described as orderliness. The house should be kept clean and symmetrical, as everything should have its designated place. Daily work should be performed according to a written agenda. Meals should be served at the same time every day, sheets and towels should be changed at defined intervals. Orderliness was the cornerstone of every wellfunctioning home. An equally important quality for the exemplary housewife was firmness. Housemaids should be led with a firm hand, and the housewife should make it clear that she was in charge.*²⁶

²⁶Minha tradução: A qualidade do sexo feminino principal foi descrito como a de organização. A casa deve ser mantida limpa e simétrica, tudo deve ter o seu local designado. O trabalho diário deve ser realizado de acordo com uma agenda escrita. As refeições devem ser servidas ao mesmo tempo todos os dias, lençóis e toalhas devem ser alteradas em intervalos definidos. A organização era a pedra angular de todo lar funcional. Uma qualidade igualmente importante para a dona de casa exemplar foi firmeza. Empregadas domésticas devem ser conduzidas com mão firme, e a dona de casa deve deixar claro que ela estava no comando (ERIKSSON, 2008, p. 157).

As mulheres também deveriam aprender economia e a maneira correta de lidar com o trabalho, o que de forma alguma era visto como uma afronta ao patriarcalismo do sistema agrário; apenas evitaria que a ignorância da mulher²⁷ se transformasse num empecilho para o bom funcionamento da fazenda. O ensino envolvia tanto questões teóricas como gramática, economia e religião, mas principalmente práticas sobre a produção de leite. A preocupação de educar as mulheres assim como os homens para trabalhos voltados para o campo, vinha da constante emigração das pessoas para as cidades. A ideia de urbanização e cosmopolitismo ou qualquer coisa perturbasse o sistema agrário e abrisse caminho para a industrialização do país era visto como uma ameaça.

Mas a Suécia, mesmo contra todas as tentativas da elite agrária, de manter sua ideologia de produção se tornou um grande país industrializado e cosmopolita. A leitura do texto de Rojas (2005) permite uma visão mais ampla dessas transformações. A partir de 1830, as reformas na constituição da Suécia acabaram com os impedimentos que restringiam o comércio, a formação de empresas e, entre os séculos XIX e começo dos XX, a demanda dos países industrializados de materiais primários aumentou. A Suécia pode então se tornar uma grande exportadora com a diferença de possuir uma população educada e especializada para o trabalho. O país se transformou num país moderno, industrializado e de Bem Estar Social no decorrer de poucas décadas e isso se deve a fatores como: i) Um Estado que se interessou na educação da população; ii) desenvolvimento de uma estrutura nacional de transporte e comunicação; iii) convergência de interesses de grupos antagônicos.

Facos (1998), diferencia as palavras *folk* no sueco e *volk* no alemão, e *le peuple* no francês, todas usadas para definir o povo do cada país, porém com conotações diferentes em cada deles. De acordo com Facos:

*The Swedish and German words are not exact equivalents. In Sweden the concept of Folk is culturally conservative and politically progressive, whereas in Germany it is uniformly conservative. The Swedish word connotes the freedom, equality, and solidarity inherent in the French Republican concept le peuple. At the same time, it encompasses a broader range of society than in France, where class boundaries are distinct and entrenched. Broadly speaking, the percentage of folk in Sweden was larger than that of le peuple in France, and more of Sweden's than France's bourgeoisie had sprung from this class (FACOS, 1998, p. 4).*²⁸

²⁷ O ensino era voltado para homens e mulheres quem viviam no campo independente de possuir terras ou não. A diferença era que o ingresso para as mulheres era gratuito.

²⁸Minha tradução: As palavras suecas e alemães não são equivalentes exatas. Na Suécia, o conceito de popular é culturalmente conservador e politicamente progressista, enquanto na Alemanha é uniformemente conservadora. A palavra sueca conota a liberdade, a igualdade e a solidariedade inerente ao conceito republicano francês *le peuple*. Ao mesmo tempo, ele abrange uma gama mais ampla de sociedade do que na França, onde as fronteiras

A pesquisa da autora consiste em como os artistas, especialmente os pintores, entre os séculos XIX e XX, fizeram parte da construção de um imaginário de nação sueca. Jovens artistas suecos (principalmente pintores) que foram morar em Paris neste período, e sofreram a influência do Romantismo francês, e também do alemão, não conseguiam espaço no seu próprio país para se expressar de forma livre, pois a academia de arte só permitia trabalhos com bases clássicas e era extremamente hierarquizada. Então alguns deles decidiram se unir e criar um movimento chamado de “Os Opositores” que buscava retratar o que eles consideravam verdadeiramente sueco que era a vida dos *peasants*, ou seja, uma vida simples, ligada à natureza e voltada às questões práticas²⁹. A nostalgia à um passado mais simples e ligado a vida no campo que muitas vezes evocavam lembranças da infância se tornaram propagandas para a construção de um sentimento que unia a todos. Os intelectuais seguiram a mesma linha ao criar museus para a preservação de artefatos (construções arquitetônicas e objetos usados na vida rural) materiais e imateriais (como contos de fadas, histórias folclóricas) que exaltavam a vida no campo e a origem dos suecos como sendo um povo homogêneo e democrático.

Löfgren (1992), analisa o paradoxo dos movimentos nacionalistas, que surgiram no final do século XVIII, frutos de ideais internacionais de modernidade. Não descarta, por isso, as particularidades de cada país e período, mas percebe como uma “gramática cultural internacional” de nacionalidade foi usada de diferentes maneiras em determinados países, a que é baseada numa relação dialética entre diferentes concepções de nacionalismo, percebidas, por exemplo, em como nações que se “imaginam” formadas por um longo processo histórico em direção ao progresso, “imaginam” outras, que possuem características tradicionais (símbolos nacionais) que há muito tempo foram abandonadas pelas primeiras, como sociedades “primitivas”, criando assim uma escala de valores para o que é considerado moderno ou não.

Na Suécia, de acordo com Löfgren (1992), a ascensão do Partido Social Democrata ao poder, em 1932, simboliza os conflitos entre a antiga elite agrária que possuía um discurso de nacionalismo baseado nas tradições do país, e a colisão de políticos liberais com os de esquerda, que tinha um discurso mais internacionalista e voltado à modernização do país. O

de classe são distintas e enraizada. Em termos gerais, a percentagem de *folk* na Suécia era maior que *le peuple* na França, e mais pessoas na Suécia do que na França haviam saltado desta classe (FACOS, 1998, p. 4).

²⁹ Esse grupo de artistas defendia principalmente a ideia da liberdade individual para a criação artística e na sua primeira exposição obteve grande sucesso acabando por ser incorporado pela própria academia de artes.

nacionalismo sueco, nesse período, foi voltado para a ideia de que uma boa Suécia é uma Suécia moderna e internacional. Valores tradicionais deveriam ser descartados. O indivíduo sueco deveria se libertar das relações tradicionalistas com a sociedade para depois poder formar novas relações numa sociedade moderna, em um processo de descoletivização e recoletivização, como fala o autor. E a política voltada para um Estado de Bem Estar Social foi crucial neste momento.

Novos mitos fundadores foram construídos, ou melhor, redefinidos nesse período. O movimento modernista que ocorreu na década de 1930 na Suécia, envolveu artistas, engenheiros, atletas, arquitetos e etnólogos. As antigas relações mantidas entre os *peasants*, foram transformadas nas raízes da sociedade democrática sueca. As histórias das grandes conquistas dos Reis foram redefinidas para um passado remoto da era Gótica e dos Vikings. Mas seus principais heróis passaram a ser os grandes atletas, que representavam ideais como, deixar o melhor homem vencer através de um trabalho racional e sério, do corpo e da mente, além dos técnicos e engenheiros, que desenvolviam novas tecnologias que se tornaram grandes marcas do país. Os arquitetos, por sua vez, passaram a “vender” a forma como as casas deveriam ser construídas e decoradas, baseados em novas tecnologias que proporcionassem uma forma simples, pratica e higiênica de ser viver. Com a construção de novas formas de integração do país como construção de estradas, a difusão do rádio e televisão e o investimento na construção de novas escolas, as ideias de modernidade puderam ser massificadas no país. Práticas comunitárias em que as pessoas experimentam um mesmo evento juntas, como uma competição esportiva proporcionava o encontro de pessoas de diferentes classes sociais unidos para um mesmo proposito. “*People made themselves Swedish and experienced the nation in new ways*” (LÖFGREN, 1992, p. 99).

Löfgren e Frykman (2008), analisaram a formação da classe média na Suécia e principalmente como essas pessoas buscaram se diferenciar das classes trabalhadoras e dos *peasants* em um grau maior, e em menor, dos aristocratas. Os autores se propõem a compreender como foi formada a noção da cultura sueca como é definida, por exemplo, na enciclopédia (*Nordisk familjebok*, 1911 *apud* LÖFGREN; FRYKMAN, 2008, p.01.):

A moral and intelectual development. Wich manifests itself in milder manners, a purer concept of divinity, more rational laws , advanced forms for the organization of society and the state, acknowledged international law, peaceful coexistence between nations, the cultivation of Science, literature, and art, an organized educational system, philanthropy, a greater regard for the right of the individual to attain full deveplment, sensitivity and benevolence in interperonal relations, insusceptibility to superstitions and

*mass suggestion, kind treatment of domestic animals and others living creatures, etc*³⁰

Para compreender os meios como essa visão de cultura, que pertencia a classe- média se transformou no principal conceito de cultura na sociedade sueca moderna, os autores usam da perspectiva histórica para analisar suas raízes culturais que ainda era muito forte em 1970. A classe-média³¹ entre os anos de 1880 e 1910, construíram, por uma necessidade de distinção dos outros estratos sociais, e como forma de assegurar seu novo status, ideias a respeito do tempo, espaço, gênero, o cuidado com a casa, família, saúde, limpeza, sexualidade e o corpo. Sua relação com cada uma das classes sociais era ambivalente.

Da aristocracia muitos valores foram incorporados pela classe média como a propriedade e o dinheiro, porém, distinguindo-se na forma como alcançar tais bens, que deveria ser através do trabalho árduo e do constante investimento, em contraste com o lazer que era característico dos aristocratas. Mas a maior preocupação dessa classe média ascendente era de se diferenciar da classe trabalhadora e dos *peasants*, criando normas de comportamento que eram contrastantes com as destas classes. Suas preocupações envolviam divisões racionais e disciplinadas do espaço e do tempo, o autocontrole das emoções, do corpo e no tratamento com outras pessoas. A disciplina e a ordem que a classe-média identificava como características de superioridade se distanciava da vida nas casas das classes trabalhadoras e dos *peasants* onde todos viviam muitas vezes em apenas um cômodo que servia tanto de dormitório, cozinha e banheiro. As divisões do espaço que a burguesia pregava era, também, uma maneira de controle moral dos corpos e das pessoas, pois essa separação também envolvia polarizações das noções de gênero e de gerações (crianças e adultos), onde os papéis precisavam estar bem definidos para o bom funcionamento do lar e da sociedade.

A rápida industrialização do país, as reformas democráticas e sociais e as descobertas científicas se mesclaram, neste país, com a ética protestante que enfatizava a pureza e o sofrimento e com uma concepção humanista do mundo que já exista em muitos países nórdicos. Uma das razões apontadas pelos autores do sucesso da “colonização” da ideologia burguesa na sociedade foi da percepção que os próprios suecos possuíam de mudanças como

³⁰ Minha tradução: Um desenvolvimento moral e intelectual. Que se manifesta de maneiras mais suaves , um conceito mais puro da divindade , leis mais racionais , formas avançadas de organização da sociedade e do Estado, reconhecendo o direito internacional, a coexistência pacífica entre as nações , o cultivo da ciência , literatura e arte, um sistema educacional organizado , filantropia , um maior respeito pelo direito do indivíduo para alcançar o completo desenvolvimento, a sensibilidade e a benevolência nas relações interpessoais , a insuscetibilidade de superstições e sugestão em massa , tratamento tipo de animais domésticos e outras criaturas , etc. (Nordisk familjebok, 1911 apud LÖFGREN; FRYKMAN, 2008, p.01.).

³¹ Os autores explicam que o termo classe média na Suécia possui uma conotação que não é tão negativa quanto o termo burguesia em muitos países.

um fator não ameaçador. Para a burguesia era através da educação e do trabalho que um homem poderia ser civilizado. Essa noção de progresso, que era tanto social quanto individual, estava de acordo com as noções de justiça e igualitarismo que eram pilares da nação sueca.

Um outro antropólogo a escrever sobre a “mentalidade sueca” foi Daun (1996)³², que procurou compreender os padrões comportamentais que eram aferidos aos suecos: timidez, frieza, evitação de conflitos e melancolia. As diferenças entre as análises feitas por esse antropólogo e os dois anteriores se baseiam tanto na metodologia, quanto no enfoque. Daun não estava preocupado com as raízes históricas destes comportamentos, mas em como eles eram percebidos pelos suecos e por estrangeiros através de dados quantitativos. O autor analisa o grau de ansiedade e insegurança experimentados em certas situações, como por exemplo: falar em público, conflitos com outras pessoas, ficar sozinho, interação face a face. Com isto, Daun (1996) faz uma análise comparativa dos motivos pelos quais esses sentimentos são fortes ou fracos entre os suecos e pessoas de outras nacionalidades, como americanos e japoneses.

Emilsson (1996), controla sua análise da construção da identidade sueca ao fazer uma comparação com a Alemanha. Ele aponta diferenças que chamam a atenção. A primeira é como o romantismo alemão surge num momento em que a Alemanha não estava unificada, e esse projeto estava além do alcance dos jovens que sonhavam com o nacionalismo alemão. No mesmo período, quando os jovens suecos literatos foram influenciados pelo romantismo, a Suécia já era um país unificado territorialmente e linguisticamente. As diferenças das formas do romantismo alemão e sueco também estão relacionadas com as formas de unificação destes dois países. O processo se deu através de uma grande guerra onde o país saiu vitorioso. Na Suécia do século XVIII os tempos do Grande Império Sueco já havia, passado muito tempo, e o país estava vivendo tempos mais pacíficos depois de perder grandes guerras. As repercussões disto na construção da identidade nacional foi a de abafar relações com o passado e se focar no futuro.

Com Rosenberg (2002), é possível compreender as diferenças entre conflitos de valores e conflitos de fatos entre os suecos. Estes tendem a transformar os primeiros nos segundos em que as duas partes se comprometem a resolvê-los de forma racional. Todo e qualquer conflito deve ser evitado no âmbito público e reservado para a família. Um dos pilares da formação da identidade nacional sueca é de que a nação é uma grande família e que

³² Os autores de Frykman; Lögren (2008) e Daun (1996) foram melhor explorados no próximo capítulo.

existe um entendimento comum de que todos são iguais. A noção de “entendimento comum” entre os suecos faz pouca distinção entre a ideia de consenso e compromisso. Então, em primeira instancia se evita o conflito mas se isso não for possível o conflito deve ser absolvido dentro de um acordo atingido pela racionalização e não por um acordo de dar e receber. Rosenberg (2002, p. 173), classifica melhor a seguir esta noção:

*Consensus is arguably the modus operandi of any democratic society under the rule of law, the peaceful modus vivendi, if one prefers, of incessantly conflicting opinions and values. But the assumptions behind the culture of consensus differ from society to society. A belief that conflicts are unavoidable and must be recognized will shape a society different from that shaped by the belief that conflicts are irrational and must be done away with. One society will develop a culture of compromise based on a value-laden, political conception of consensus, the other a culture of conflict avoidance based on a value-free, institutional conception of consensus. The former will regard consensus as the possible outcome of political deliberations, the latter as the necessary foundation of its political institutions. The Swedish culture of consensus is arguably institutional in character—as it is in a Family.*³³

Rosenberg analisa historicamente como surgiu a característica da neutralidade ou da evitação de conflitos que caracteriza a sociedade sueca, bem como esse comportamento rege a política interna e externa do país e as mudanças ou possíveis crises desse comportamento nas últimas décadas. O autor faz um apanhado de interpretações do surgimento dessa característica sueca, que vai desde uma versão do iluminismo que pregava o humanitarismo religioso e uma razão contida, até a maneira como os regentes dialogavam com seus súditos, preferindo sempre o diálogo e o meio termo para resolver os conflitos.

Por fim, Göran dá exemplos de como esse comportamento repercute na política do país, que em um primeiro momento ajudou na construção de um Estado de Bem- Estar Social, mas que esse mesmo comportamento esconde a grande dificuldade dos suecos de lidar com mudanças que geram e são geradas por conflitos de valores.

Já Turausky (2011), analisa como o conjunto de normas que formam a lei de Jante que num primeiro olhar não teria espaço para reproduzir algo como o racismo, na verdade o

³³Minha tradução: O consenso é, indiscutivelmente, o *modus operandi* de qualquer sociedade democrática sob o Estado de Direito, o *modus vivendi* pacífico, se preferirmos, de opiniões e valores conflitantes incessantemente. Mas as premissas por trás da cultura de consenso diferem de sociedade para sociedade. A crença de que os conflitos são inevitáveis e devem ser reconhecidos irão moldar uma sociedade diferente daquela na crença de que os conflitos são irracionais e deve ser feito com a distância. Uma sociedade vai desenvolver uma cultura de compromisso com base em um valor-livre, concepção política de consenso, o outro de uma cultura de prevenção de conflitos com base em um livre de valores, a concepção institucional do consenso. O primeiro vai considerar o consenso como o possível resultado das deliberações políticas, o último como o fundamento necessário de suas instituições políticas. A cultura sueca do consenso é indiscutivelmente institucional em caráter, assim como ele está em uma família (ROSENBERG, 2002, p. 173).

mascara tornando-o mais difícil de ser enfrentado. A lei de Jante não é uma lei escrita, ela surgiu em 1936, no romance do autor norueguês Aksel Sandemose, chamado *A Fugitive Crosses His Tracks*, que fala de uma pequena cidade rural norueguesa, Jante, onde as seguintes normas eram seguidas rigorosamente:

1. *You're not to think you are anything special.*
2. *You're not to think you are as good as us.*
3. *You're not to think you are smarter than us.*
4. *You're not to convince yourself that you are better than us.*
5. *You're not to think you know more than us.*
6. *You're not to think you are more important than us.*
7. *You're not to think you are good at anything.*
8. *You're not to laugh at us.*
9. *You're not to think anyone cares about you.*
10. *You're not to think you can teach us anything.*

Usando como enfoques teóricos conceitos como: a) *habitus* de Bourdieu onde as normas descritas na lei de Jante “*functions internally as well as externally; it is propagated not only through thee policing of one's own behavior but policing the behavior of others*” (TURAUSKY, 2011, p. 8) ; b) ideologia de Althusser, para relacionar como o cristianismo (de onde surgem as raízes da lei de Jante) e em especial a Igreja Luterana da Suécia e a escola (que por muitos anos era vinculada à Igreja assim como esta ao Estado) ajudaram a perpetuar estas formas de comportamento, as quais são poucos os suecos que possuem uma postura crítica a respeito; c) governamentalidade de Foucault, que vê o estado moderno como uma sofisticada estrutura onde os indivíduos podem ser integrados com a condição de que a individualidade deve estar submetida a uma determinada variedade de padrões de comportamentos, sendo que na Suécia:

The Jante Law essentially is this set of patterns, which people in Nordic countries are expected to follow. It is here that we can see how pastoral power in its contemporary form contributes to governmentality in Sweden. It is easier for a populace to be governed when they regulate their own behavior and each other's rather than requiring direct coercion from an institution. This is essentially what governmentality is: a governing of mentality, self-government. (TURAUSKY, 2011, p. 12).³⁴

Turausky (2011), percebe na sua etnografia que existe uma abertura maior para mudança nessa forma de comportamento, graças à globalização e ao grande fluxo de imigrantes que entram o país. Ele também coloca em cheque esses comportamentos,

³⁴ Minha tradução: A Lei de Jante, essencialmente, é esse conjunto de padrões, que as pessoas nos países nórdicos devem seguir. É aqui que podemos ver como o poder pastoral na sua forma contemporânea contribui para a governamentalidade na Suécia. É mais fácil para um povo ser governado quando regula o seu próprio comportamento e a do outro em vez de exigir coerção direta de uma instituição. Isso é essencialmente o que é governamentalidade: um governo de mentalidade, auto-governo (TURAUSKY, 2011, p.12).

afirmando que a geração mais nova se incomoda cada vez mais com normas que sufocam qualquer tentativa de conquistas individuais que superem as dos demais. O autor usa de entrevistas feitas com alguns suecos para perceber como a lei de Jante afeta suas vidas, nas quais, surgem reclamações sobre a vigilância exercida em várias instâncias como trabalho, escola e entre vizinhos, sobre quem se destaca do comum. Um exemplo disso, na sua etnografia, é a de uma mulher de 30 anos falando sobre ter sido chamada na escola do seu filho de 6 anos, porque a professora estava preocupada. O motivo da preocupação era porque o menino possuía um vocabulário mais desenvolvido que dos seus colegas e que demonstrava ter orgulho disso. Outro exemplo é o caso de uma pessoa, promovida no trabalho, cuja renda melhorou, e que é denunciada por seus vizinhos porque ele apareceu com um carro novo. Eles alegam desconfiança sobre a origem do dinheiro utilizado para adquirir o veículo.

Sandemose não inventou os códigos escritos na lei de Jante (*Jantelagen*), mas na verdade os satiriza e compara estes códigos com a “essência do mal” como fala Turausky no seu artigo. Em Jante, qualquer tentativa de um membro da comunidade se destacar é vista como um pecado do orgulho, e as injustiças passam impune diante da suposta neutralidade imposta pelos membros da cidade.

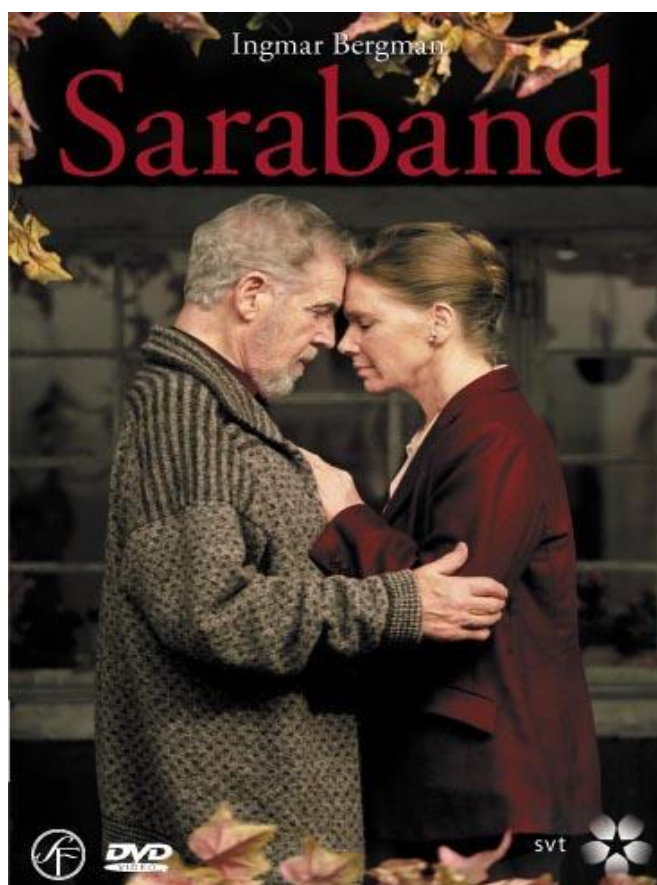
Esta revisão literária teve como propósito situar, tanto a mim como pesquisadora quanto ao leitor, no contexto social e histórico do qual Ingmar Bergman fez parte. Compreender um país ao qual nunca sequer visitei não foi uma tarefa fácil, nem acredito tê-la alcançado, porém pude com isto vislumbrar características da sociedade sueca que, se não explicam, são, ao menos, encenados através dos conflitos que vivem os personagens do cineasta. A dificuldade de lidar com as emoções, a percepção dos conflitos e do descontrole, o papel da arte e da religião, a ordem e a razão como imperativos da vida são alguns exemplos que poderão ser percebidos na análise do filme “*Saraband*”.

3. “*Saraband*”.

O percurso feito até aqui serviu como base para este capítulo. A análise do filme “*Saraband*” (2003) foi feita de maneira a servir de interlocução entre Bergman e o *habitus* sueco.

3.1. Introdução ao filme.

Imagem 14: Cartaz do filme “*Saraband*”.



Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a6/Saraband.jpg>

“*Saraband*” (2003)³⁵ é dividido em dez partes, mais um prólogo e um epílogo. A música que dá o formato do filme e o perpassa é a *Saraband* para Violoncelo número cinco de

³⁵ Nos anos que antecedem a produção de “*Saraband*” alguns eventos foram marcantes na vida do diretor. Entre 1994 e 1995, sua esposa Ingrid lutou e perdeu para um câncer de estômago. Bergman foi casado com ela por mais de 20 anos e sua morte o abalou profundamente, mudando, inclusive, sua própria relação com a morte. Em 1997, foi premiado com o Palma dos Palmas (um prêmio nunca antes dedicado a um cineasta vivo) do Festival de Cannes que marcava o Jubileu de Ouro do festival, prêmio este que ele declinou receber pessoalmente e foi entregue a sua filha Linn Ullmann.

J. S. Bach. Ela dá o tom e o sentido do caos emocional das personagens do filme. Assim como os atores encenam o drama para o espectador, a música, a iluminação, as cores e os acessórios ajudam a dar significado e demarcar o filme, como Bergman (*apud* DUNCAN; WANSELIUS, 2008, p. 546) explicita:

The title evokes the beautiful cello suite by Bach. A saraband is actually a dance for couples. It's described as very erotic and was banned in the 16th-century Spain. It eventually became one of the four set dances in baroque instrumental suites, first as the last movement and later as the third. The film follows the structure of the sarabanda: There are Always two people who meet. In 10 scenes and an epilogue³⁶.

O projeto do filme começou quando os atores Liv Ullmann e Erland Josephson estavam gravando o filme *Faithless* (2000), que tinha a atriz como diretora na ilha de Fårö. Durante as gravações eles começaram a imaginar o que teria acontecido com seus antigos personagens Marianne e Johan de “Cenas de um Casamento” depois de tantos anos. Os dois apresentaram a ideia para Bergman que gostou e prontamente escreveu o roteiro do filme que viria a ser “*Saraband*”. Ullmann, Josephson e Bergman chamaram o projeto do novo filme de *Survival Project*. E assim o foi. O filme conseguiu reunir referências dos grandes sucessos do diretor tendo seus temas revisitados depois de muitos anos. Bergman estava com 84 anos quando o filme foi lançado. “*Saraband*” reúne temas antigos e novos que tanto o inspiraram, vistos sob a ótica de um homem que envelheceu. Na película, a personagem Marianne decide visitar Johan, seu ex-marido depois de 30 anos sem se verem. Ao chegar na casa onde Johan vive, se depara os dramas familiares dele com seu filho Henrik e sua neta Karin. A esposa de Henrik, Anna, havia falecido há dois anos e Henrik fora viver com sua filha numa casa que pertence ao pai. Henrik e Johan nutrem um ódio e um desprezo profundo um pelo outro. Já Henrik e a filha Karin extrapolam a afetividade entre pai e filha e parecem viver uma relação incestuosa. Marianne assiste aos conflitos que parecem lhe levar a pensar sobre sua relação com suas filhas, principalmente Marta, que possui problemas mentais e vive em um asilo.

Bergman, escreveu o filme de forma que seu roteiro pudesse ser transformado para qualquer meio, assim como as “*Sarabands*” de Bach poderiam ser tocadas por diversos instrumentos. Essa maneira de escrever também vem de uma grande influência que o diretor teve do autor sueco August Strindberg (1849-1912) que desenvolveu um estilo chamado

³⁶ Minha tradução: O título evoca a bela suíte para violoncelo de Bach. A sarabanda, é na verdade, uma dança para casais. É descrita como muito erótica e foi proibida no século XVI, na Espanha. Ela acabou se tornando uma das quatro danças em suites instrumentais barrocas, primeiro como o último movimento e mais tarde como o terceiro. O filme segue a estrutura da sarabanda: há sempre duas pessoas que se encontram. Em 10 cenas e um epílogo (Bergman *apud* DUNCAN; WANSELIUS, 2008, p. 546).

chamber plays. São formadas por poucos atores, possuindo igual importância na peça, sendo o foco da mesma, o diálogo entre eles e não o cenário que os cercava. De Strindberg³⁷ também vêm a forma como Bergman narra muitos filmes através de uma lógica do sonho onde é difícil perceber as barreiras entre realidade e ficção. Bergman (2006) não esconde a influência do escritor do qual ele dirigiu várias peças sendo onze para o palco, oito para o rádio e duas para a televisão. Mesmo sem conseguir compreender muito bem do que se tratavam, Bergman (2006) afirma ter se identificado com a raiva que elas expressavam.

Ullmann e Josephson já trabalhavam e faziam parte da vida de Bergman há muitos anos. As fotografias que Marianne mostra dos personagens/atores mais jovens fazem com que o espectador perceba quantos anos se passaram. O uso do mesmo nome dos personagens que os dois interpretaram em “Cenas de um Casamento”, dá uma outra sensação de continuidade que reforça uma certa familiaridade do espectador com aqueles personagens. Apesar de não serem os mesmos personagens, Marianne e Johan expressam experiências que Bergman viveu e teatralizou.

3.2. Prólogo: Para Ingrid.

Imagem 15: Marianne olha antigas fotografias.



Fonte: *print screen* do filme “Saraband” (2003).

³⁷ Principalmente a peça “A Dream Play”, de 1902.

Começa o filme, a música de Bach toca e surge uma inscrição na tela que diz “Para Ingrid”. Ingrid Von Rosen foi a última esposa do diretor e havia morrido de câncer alguns anos antes e com quem Bergman foi casado por vinte anos. Nas gravações³⁸ do filme “*Saraband*” ele fala sobre a película como uma forma de conciliação com a morte de Ingrid. Bergman havia passado boa parte da sua juventude, lidando de forma conflituosa com questões religiosas e, principalmente, com a morte, que se traduzem em muitos dos seus filmes, em especial “O Sétimo Selo” (1957). Ele havia encontrado uma filosofia humanista para lidar com suas questões existenciais, voltando-se para uma busca da “santidade” nos seres humanos e passando a perceber a morte como apenas um “deixar de ser”³⁹. Porém, a morte de Ingrid e, possivelmente, sua própria proximidade com a morte trouxeram novas angústias. A ideia de nunca mais poder encontrar com sua esposa era terrível então, ele preferiu acreditar que, de alguma forma, eles se encontrariam e que, dessa maneira, a morte não poderia ser um fim.⁴⁰ Ingrid não está apenas na abertura no filme, mas presente em toda a narrativa através de Anna como veremos mais adiante.

A próxima a aparecer é Marianne sentando-se em frente a uma mesa cheia de antigas fotografias. Ela mostra a foto de Johan (foto do ator mais novo) e explica que é seu ex-marido e que não se veem a mais de 30 anos. Johan havia ganhado uma fortuna de uma tia dinamarquesa, famosa cantora de ópera e comprado a casa de verão dos seus avós onde fora viver. Com Johan, Marianne teve duas filhas: Marta e Sara. Marta vive em um asilo e parece ter alguma doença mental. Sara é casada e mora na Austrália. Marianne por último mostra uma foto de si mesma jovem, fala que é uma advogada de assuntos familiares e divórcios. Marianne então diz que tem pensado em visitar Johan.

Essa relação de continuidade feita por Bergman entre o passado e o presente dos personagens através das fotos dos seus rostos é característica marcante do processo de individualização moderna. Segundo Elias (1994), os processos de mudanças no *habitus* social que ocorreram nos países mais desenvolvidos, tal como a Suécia, enfatizaram a identidade-eu como parte, também, de um processo de desenvolvimento do qual o indivíduo passa por toda sua vida, dando à memória um importante papel na percepção de continuidade da identidade.

A imensa capacidade de preservação seletiva das experiências, em todas as idades, é um dos fatores que desempenham papel decisivo na individualização das pessoas. Quanto maior a margem de diferenciação nas experiências gravadas na memória dos indivíduos no curso do

³⁸ DVD das gravações anexado ao livro *The Ingmar Bergman Archives* (2008).

³⁹ Ele relata a experiência de um momento antes de uma cirurgia em que ele recebeu a anestesia e que interpretou como uma experiência de quase morte. Ele simplesmente deixaria de existir (BERGMAN, 2006).

⁴⁰ A cena desse reencontro é narrada no filme “*Saraband*” através de Henrik.

desenvolvimento social, maior a probabilidade de individualização. (ELIAS, 1994, p. 154)

Porém, esta percepção da identidade como um processo não está ligada apenas à memória, mas à capacidade dos indivíduos de se perceberem como organismos ou como unidades biológicas altamente organizadas. Graças à esta peculiaridade as pessoas conseguem perceber a si mesmas como organizações físicas em meio às outras e caracterizar sua posição em meio delas (ELIAS, 1994).

Surgem, assim, percepções dualísticas no indivíduo sobre o que é a sua identidade que é ao mesmo tempo fruto da capacidade de selecionar e armazenar experiências na memória e de um processo de desenvolvimento biológico ou genético. Mas tanto a memória quanto o controle genético são parte de um mesmo processo que ajudam a formar a personalidade e os rostos dos indivíduos.

É o rosto específico de uma pessoa, ao se desenvolver, que desempenha um papel central, talvez o mais central, em sua identidade como essa pessoa singular. Embora a forma específica de outras partes do corpo decerto também seja importante na identificação de pessoa, nenhuma delas se acha tão inequivocamente no centro da sua identidade-eu, tanto na consciência de outrem como na dela mesma, quanto seu rosto. É o rosto que mostra com mais clareza a que ponto a identidade-eu está vinculada à continuidade do desenvolvimento, desde a infância até a extrema senectude (ELIAS, 1994, p. 155).

Marianne usa das suas fotografias antigas para traçar sua identidade. Seu rosto mudou desde daquela fotografia da juventude e a forma de encontrar uma continuidade entre àquela Marianne jovem e a atual é a de perceber o que mudou na sua vida no decorrer dos anos além do seu rosto envelhecido.

Imagem 16: Marianne mostra a fotografia de Johan.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Imagem 17: Marianne mostra uma fotografia sua.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Já nesse prólogo é possível perceber outros pontos de contato entre a ficção criada por Bergman e sua vida. Essa linha borrada que separava a vida do cineasta e suas produções é evidente nos seus filmes e livros. A foto que aparece da casa dos avós de Johan é uma fotografia da casa de verão da avó de Bergman onde ele adorava ficar na infância, na cidade de Dalarna. Assim como Johan, Bergman escolheu um retiro, um lugar para viver próximo a natureza e solitário, uma ilha rochosa, e Johan uma casa no meio da floresta da cidade mais conhecida como “tipicamente sueca” (FRYKMAN; LÖFGREN, 2008). Na Suécia, no começo do século XX as ideias que circulavam nos círculos burgueses sobre o que era ser um sueco era também de ser um amante da natureza, eram nos lugares mais selvagens das florestas suecas que um homem entraria em contato consigo mesmo. Era uma natureza contemplativa para ser admirada pela sua beleza. E essa contemplação deveria ser solitária e silenciosa.

Frykman e Löfgren (2008), fazem uma análise nas mudanças de percepções que os suecos tiveram sobre a natureza no final do século XIX. As inovações no campo científico, a urbanização e o fortalecimento dessa classe burguesa impulsionaram uma nova sensibilidade em relação a natureza que diferenciava da dos *peasants* e da classe trabalhadora. A relação próxima com a natureza estava relacionada com a forma de viver dos *peasants*, porém “editada”, de maneira a exaltar a racionalidade e sensibilidade burguesas, mas também como uma forma de refúgio de uma sociedade que se tornava cada vez mais urbana e burocratizada. O encontro com a natureza era uma maneira de resgatar algo de essencial ao homem, seu “eu interior” (ELIAS, 1994).

O processo de individualização que ocorreu e ocorre na sociedade sueca acabou por criar uma noção de separação entre o indivíduo que se percebe completamente fechado em si e separado da sociedade. Esta se torna mais ameaçadora do que a própria natureza que perdeu sua força diante do avanço do conhecimento científico. A natureza é o símbolo do que não foi alterado ou corrompido pelas mãos humanas e se torna sinônimo desse “eu interior”, autêntico.

Imagem 18: Casa de verão dos avós de Bergman em Dalarna.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

3.3. Um: Marianne põe seu plano em ação.

Marianne chega na casa de Johan. Ela entra em uma sala e as portas começam a se fechar sozinhas. Marianne não parece muito assustada. Logo depois vários relógios da sala começam a soar e Marianne ri como uma forma de reconhecimento. Ela se dá conta de que o impulso de ver Johan se concretizou e ela precisa se decidir em realizar ou não aquele impulso e acordar Johan que está adormecido na varanda. Marianne se dá um minuto para deixar o caos dos pensamentos lhe invadirem e ir falar com Johan.

Marianne vai ao encontro de Johan por um impulso, porém, ela logo afirma não ser uma pessoa dada a impulsos. O controle das emoções e a racionalização dos sentimentos é algo que Daun (1996) analisa, sendo a evitação de conflitos uma característica forte do comportamento sueco. É esperado de um homem e uma mulher adultos saber controlar ao máximo suas emoções em público e falar de tópicos que não gerem conflitos. Qualquer demonstração de alegria extrema ou agressividade é vista como um desvio da norma. Marianne seguiu seu impulso mas isso é um choque mesmo para ela.

Bergman (2006) fala da necessidade da racionalização das emoções, as quais deveriam ser controladas afim de não gerarem caos emocional. Ele chama seu medo do caos e o seu

desejo por controle e ordem os chamando de Demônios do medo e da ordem. Esse medo tem uma relação muito forte com a própria sensibilidade e racionalidade burguesas da época em que ele nasceu. A classe média sueca buscava constantemente se distanciar dos comportamentos da classe trabalhadora que eram classificados por desordem, falta de compromisso e sujeira. A rápida industrialização e fortalecimento político e econômico da classe média sueca no começo do século XX, majoritariamente agrária, gerou conflitos com as formas tradicionais de vida dos trabalhadores rurais. As concepções de intimidade, pontualidade, ordem, limpeza e até das relações matrimoniais burguesas diferiam daquelas vividas por esses trabalhadores e tudo relacionado ao comportamento destes era uma forma de contraponto com o esperado de uma pessoa civilizada.

Na cena Marianne conta seu minuto de forma a parecer que realmente estava passando esse tempo para o “espectador” para quem ela olha diretamente. Um pouco antes disso ela menciona estar naquela casa há cerca de 10 min. Porém, nem se passa um minuto, tão pouco dez. A cena pela qual Marianne anda pela sala não oferece cortes temporais, ela segue contínua na ação e o minuto contato não passa de poucos 30 segundos. A diluição do tempo na narrativa é uma forma de aproximá-la com uma forma onírica de representação. O filme, para o diretor deveria expor o interior dos seus personagens, mostrar seus verdadeiros *selves*. O sonho é entendido como uma forma de libertar o inconsciente, onde está a verdadeira face das pessoas. O relógio⁴¹ marca o tempo da sociedade industrial e racionalizada, mas no sonho os relógios viram lembranças de um antigo relógio herdado de sua avó ou a última coisa deixada pelo seu pai. Marianne ri da idiossincrasia de Bergman com o uso do relógio nos seus filmes como “Gritos e Sussurros” (1971), “Morangos Silvestres” (1957), mas também como uma forma de reconhecimento de um antigo aspecto daquele homem Johan/Ingmar.

Quando Marianne finalmente acorda Johan ele parece a ter esperado e ao mesmo tempo estar surpreso com sua chegada. Ele não compreende porque ela desejava vê-lo.

Marianne: Acordei você?

Johan: Então, é você, Marianne. Olá.

M: Não, não se levante.

J: Típico de você, chegando de fininho.

M: Não cheguei de fininho.

J: Nós não nos vemos há 30, 32 anos.

M: Perdemos o contato um com o outro, isso é natural.

J: Primeiro, as pessoas se juntam, depois se separam e falam por telefone e finalmente fica o silêncio.

M: Isso é triste.

⁴¹ Sobre a introdução do uso dos relógios na Suécia ver Frykman e Löfgren (2008).

J: Isso é uma reprovação?
M: Não. Não tínhamos nada a dizer.
J: E, subitamente, você telefona um dia e diz que quer me visitar.
M: Você não pareceu muito entusiasmado.
J: Entusiasmado? Eu disse não. Ainda digo não. Eu não quero. Não. Mas você não dá à mínima.
M: Eu tinha que vir.
J: Por quê?
M: Não vou dizer.
J: Você está rindo.
M: Johan, eu viajei 320 quilômetros e consegui encontrar o seu esconderijo no meio da selva. Mas agora que o vi, o beije e falei com você, eu posso ir.
J: Isso não será possível.
M: Não?
J: Você tem que ficar ao menos para o jantar.
M: Por quê?
J: Uma semana atrás eu disse a Srta. Nilsson⁴², que uma ex-esposa estaria vindo. Eu não posso subitamente dizer-lhe que não haverá jantar. Ela ficaria muito brava.
M: Quem é a Srta. Nilsson?
J: Agda. Agda Nilsson.
M: Vocês são um casal?
J: Santo Deus do céu. Que Deus impeça.
M: Vocês dois vivem aqui sozinhos, no interior da floresta?
J: A Srta. Nilsson mora na vila. Ela vem aqui para limpar e cozinhar, e depois vai para casa. Ela é religiosa e de mau temperamento.
M: Então não é exatamente um idílio.
J: Para ser honesto, tenho medo da velha cadela. Acho que ela imaginava casar-se comigo. De qualquer modo, fique para o jantar. E ela preparou o quarto de hóspedes. Então você deve passar a noite.
M: Acho que vou ter que obedecer.
J: Sempre me complico para sair desta cadeira. Não, não me ajude.
M: O que é Johan?
J: Pretendo colocar meus braços ao seu redor.
M: Vamos começar a nos abraçar? Maldito seja Johan. Maldito velho idiota.
J: Quantos anos você tem?
M: Eu não sei. Você sabe?
J: 86.
M: Não, não você, eu.
J: Por volta de 55...
M: Tenho 63.
J: É mesmo? Tão velha assim?
M: E tiraram os meus ovários e o meu útero.
J: Você ficou triste por causa disso?
M: Sim. Às vezes.
J: Vamos sentar no banco.
M: É tão belo.
J: “Onde tal beleza é reveladora. Em toda a vida, em toda criação... Qual deve ser a fonte, o doador? Beleza eterna”
M: Não sabia que você sabia os Salmos.
J: Minha avó me ensinou. E meu avô me recompensava com soldadinhos de chumbo. Podemos apreciar a vista, dar as mãos.

⁴² Nome da empregada da avó de Bergman.

M: Vamos dar as mãos?

J: Não fazíamos isso nos velhos tempos?

M: Sim, acho que sim.

J: Não tenho dado as mãos desde... Bem, eu desisti de dar as mãos.

M: Você tem mesmo uma vista linda. Consegue ver o chalé no lago daqui?

J: Pode ver a luz refletindo ali, além do marco.

M: No caminho para cá, eu passei pelo chalé no lago. Parece habitado.

J: Pode-se dizer que sim. Henrik está assombrando o lugar.

M: Henrik?

J: Sim, Henrik. Meu caro filho. O professor adjunto.

M: Vocês estão finalmente se falando?

J: Não exatamente. Recebi uma carta curta anunciando que ele planejava ficar aqui. Ele e sua filha Karin estão aqui desde o final de abril.

M: Não é um contato social muito ativo.

J: Nem um pouco. Conversa educada. Se nos encontramos.

M: O Henrik gordinho... Ele deve ter...

J: 61.

M: Meu Deus.

J: Pode dizer isso.

M: E a filha, Karin?

J: Karin tem 19. A mãe dela morreu de câncer há dois anos. Anna...

M: Diga-me.

J: Anna e Henrik foram casados durante 20 anos. Ele não pôde suportar a morte dela. Aposentou-se prematuramente. Ouvi dizer que ficaram felizes por se livrarem dele. Ele se sentia maltratado lá.

M: Como você, com aquela idade.

J: Eu? Não. Ah, sim. Eu estava enrolado nas regras acadêmicas sem sentido. Meu doutorado honorário da Universidade de Michigan acabou com aquilo.

M: Johan? Estávamos falando sobre o Henrik.

J: Ele dirige uma orquestra chamada "Uppsala Chamber Soloists". Mas vai largar isso também.

M: Ele tem que fazer alguma coisa.

J: Acho que está escrevendo um livro.

M: E a filha? Karin?

J: Karin também toca celesta. Ela vai fazer o teste para o conservatório, no outono. O Henrik lhe dá aulas. Eles se sentam no chalé, no lago, com os seus celos, dia após dia. Posso dizer que ela é linda. Como a mãe. Sim, bem... Não sei nada sobre nossas filhas.

M: Sara está na Austrália.

J: Austrália?

M: Sim, Austrália.

J: Bem, ela conseguiu ir bem longe.

M: Eu recebo cartas e telefonemas. Ela está se dando bem. Uma boa firma de advocacia, um bom marido. Sara está contente com sua vida.

J: E a pobre Martha?

M: Martha está se afastando cada vez mais. Ela não me reconheceu. Ela não está mais consciente, no nosso sentido da palavra.

J: Entendo.

M: E você?

J: Não posso reclamar. Mas, às vezes, olho para o meu isolamento voluntário e acho que estou no inferno. Que já estou morto, mas ainda não sei. Mas estou bem. Eu revistei o meu passado e agora tenho o gabarito de respostas.

M: Não parece muito divertido.

J: Exatamente, Marianne. Não é. Mas quem disse que a maldição devia ser divertida?

M: O que o seu “gabarito de respostas” diz?
J: Você quer mesmo saber?
M: Eu perguntei, não foi?
J: Diz que a minha vida foi uma merda. Uma vida inteira estúpida, sem sentido.
M: O nosso casamento faz parte do seu inferno?
J: Para ser honesto, sim.
M: Sinto muito ouvir isso.
J: Um velho padre me disse uma vez que um bom relacionamento tem dois componentes: uma boa amizade e um erotismo inabalável. Ninguém pode dizer que você e eu não fomos bons amigos. Gentis e capazes.
M: Bons amigos.
J: Absolutamente.
M: Você foi infiel. Eu fui tão...
J: Eu também.
M: Tão triste.
J: Mas há quanto tempo...
M: Ainda é doloroso.
J: Não é para mim.
M: Não, acho que não.
J: Marianne querida.
M: É o que você acha.
J: Sim, eu acho. É bom estar sentado aqui com você. De mãos dadas, olhando para a bela vista. Sem falar de coisas dolorosas.
M: É você quem está segurando a minha mão.
J: Merda! O jantar. A Srta. Nilsson vai ficar furiosa se nos atrasarmos.
M: Johan? Preciso me lavar e pegar a minha mala no carro... Isso foi um erro (SARABAND, 2003).

Imagem 19: Marianne e Johan.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Marianne nesse momento não tem uma resposta para a pergunta de Johan sobre a razão da sua visita. Mas fica claro que as lembranças do passado com Johan ainda são dolorosas para ela. Johan parece cortar as tentativas dela de explorar esses ressentimentos racionalizando o percurso das relações é esse, um dia elas caem no silêncio pois não há mais nada o que dizer um para o outro. As distâncias que existem nas relações dos personagens com seus familiares ficam claras nessa conversa. Johan tem um convívio meramente formal com o filho e das filhas ele não sabe nada. Marianne também é distante das filhas, uma num sanatório e a outra em outro continente.

Frydman e Löfgren (2008) falam do modelo de família que a classe média sueca passou a nutrir no começo do século XX. Ao analisar as memórias de escritores sobre suas infâncias e cruzar com os documentos sobre o período eles perceberam como nos relatos a infância era um momento idílico, onde a mãe era o coração da casa encarregada de deixá-la limpa e em ordem e o pai o provedor da família que deveria ser temido e respeitado. As funções de cada um deveriam ser bem definidas para o bom funcionamento da vida familiar onde as crianças deveriam ter a melhor educação possível e serem poupadas de qualquer informação que diga respeito da vida conjugal. Os cômodos da casa deveriam ser separados assim como as funções dos membros da família reorganizada. A criança deveria ser preservada a qualquer custo de questões que envolviam a sexualidade até os problemas econômicos que a família pudesse estar passando. Existe nesse período uma grande preocupação em como educar as crianças; os educadores passaram a criticar a punição corporal e comparar esse tipo de violência com um comportamento pouco civilizado. Mas, como falam os autores, outras formas de punição tomaram o lugar das antigas. Os novos castigos enfatizavam o sentimento de culpa e de reflexão sobre os erros. Esses castigos poderiam ser tanto a criança ser trancada num armário escuro quanto um olhar de tristeza da mãe ou de fúria do pai. Como falam os autores:

another result of this new breeding for self-discipline and self-control was an increase in repression and dissimulation. The child learned from an early age to restrain himself, to bridle spontaneous emotion reactions, not to act on every impulse. It was always a question of modifying the expressions of the body and the emotions. Self-discipline meant that violent outbursts of joy, anger, or sorrow had to be muffled and channeled into more civilized forms. The same applied to many bodily functions, from laughter to sexuality⁴³ (FRYKMAN & LÖFGREN, 2008, p. 111).

⁴³ Minha tradução: Outro resultado deste novo tipo de autodisciplina e autocontrole era o crescimento da repressão e da dissimulação. A criança aprende em idade precoce a conter-se, reprimir reações emocionais e espontâneas e não agir a cada impulso. Era sempre uma questão de modificar as expressões do corpo e das emoções. Autodisciplina significava que violentas explosões de alegria, raiva, tristeza ou tiveram ser abafadas ou

A autocoerção imposta por essa forma de criação gerou um grande distanciamento nas relações familiares e um sentimento de teatralização do comportamento. A criança passa a se questionar se assim como ela é forçada a interpretar para os outros, eles não estariam fazendo o mesmo com ela. Bergman (2013) relata o amor que sentia pela mãe e o quanto desejava o seu afeto. Para chamar sua atenção, Bergman inventava doenças que eram logo descobertas pela mãe que era enfermeira. A preocupação da sua mãe com esse comportamento carente do filho a levou a consultar um pediatra que a aconselhou a tratar o filho com mais dureza. Bergman então percebeu que era preciso dissimular suas emoções para conseguir algum respeito da sua mãe. A socialização da criança é feita de modo silencioso, ela deve interpretar os símbolos que existem ao seu redor e tentar agir de acordo com o que os pais esperam⁴⁴. Quando criança seu pai era o tirano da casa que parecia sempre estar de mal humor; era ele quem executava as punições humilhantes pelas quais ele passou e que ficaram gravadas na sua memória, sendo posteriormente reproduzidas no filme “Fanny e Alexander” (1982). A necessidade do cineasta de afeto e segurança foram desde cedo reprimidas. A insegurança e a ansiedade geradas por essa repressão se tornaram o que mais tarde na vida ele chamou de seus Demônios do medo e do fracasso. Suas representações das relações familiares e afetivas nos seus filmes são um reflexo do fracasso destas por não conseguirem alcançar a compreensão e a intimidade que teoricamente deveriam existir nessas relações. Os casamentos que Bergman teve duravam em média cinco anos (a não ser o último) e terminavam muitas vezes desastrosamente, os seus nove filhos foram criados por suas mães. Ele participava da vida dos filhos moderadamente enquanto duravam os casamentos, depois se tornava apenas uma figura paterna distante e famosa que pagava a pensão. Sua posição de homem permitia uma maior facilidade de distanciamento afetivo dos seus filhos. Era com sua carreira que ele deveria se importar. Sua ex-mulheres, muitas delas atrizes, tinham que lidar com a culpa de quando precisavam se afastar dos seus filhos. Porém, essa distância de Bergman para com seus filhos não foi de todo confortável como veremos mais adiante em um diálogo de Johan com seu filho Henrik.

canalizada em formas mais civilizadas. O mesmo se aplica a muitas funções corporais e do riso à sexualidade (FRYKMAN & LÖFGREN, 2008, p. 111).

⁴⁴ Porém essa disciplina imposta pela família recebia seu contraponto das pessoas com quem as crianças estavam realmente próximas, as empregadas. As concepções a respeito da sexualidade e da religião tinham outro tom nas famílias dos *peasants*. A vida familiar mais próxima, onde todos viviam e dormiam no mesmo cômodo, não dava espaço para muitos segredos a respeito da reprodução humana e as noções de ordem e limpeza obedeciam uma lógica mais utilitária e menos baseada em dogmas científicos. A religião protestante que reinava na Suécia tinha espaço para as superstições a respeito dos gnomos e fadas que viviam nas florestas. A relação das crianças com as empregadas era motivo de muitos cuidados dos pais que temiam a corrupção dos filhos.

O silêncio e a solidão que são gerados pela dificuldade de comunicação são também encarados de forma positiva pela sociedade sueca. Estar só, segundo Daun, é uma maneira de se libertar as pressões sociais que cercam o indivíduo. A solidão o libera da ansiedade de ter que se adaptar e lidar com as expectativas das outras pessoas e o contato com a natureza se torna mais uma vez importante. É na solidão, junto a natureza que o indivíduo pode entrar em contato com seu verdadeiro eu. A beleza das florestas, das luzes do norte entre as árvores, que inspiraram tantos pintores suecos para retratar a “verdadeira essência sueca”, deveria inspirar o indivíduo a encontrar a sua.

O processo de individualização que Bergman percorreu durante sua vida, e retratado nos seus filmes, estão em clara consonância com os valores ou o *habitus* que permeavam a sociedade sueca durante sua vida. Os valores puritanos dos seus pais tinham mais abertura na sociedade sueca durante sua infância e a culpa, a confissão e a humilhação como formas de punição geravam uma individualidade permeada pelo autocontrole e por um sentimento cada vez maior de distanciamento com o mundo e as pessoas que o cercam. As transformações científicas, a industrialização, as mudanças políticas, e as Guerras Mundiais deixaram sua marca na sociedade sueca. Bergman, que quando era adolescente havia viajado para Alemanha, para um intercâmbio escolar, tinha simpatizado com a figura de Hitler em uma passeata. Hitler, para o autor, era um líder carismático que prometia livrar todo o país do mal, da fome e do sofrimento. O ditador conseguia dar movimento e proximidade às promessas religiosas de Deus que o pai do diretor pregava. Só depois das descobertas dos campos de concentração é que muitos entenderam o horror que aquele homem pregava e Bergman ficou extremamente afetado com aquela desilusão e tragédia, como Deus poderia permitir aquilo? Porque Ele não falava nada? O silêncio e essa desilusão marcaram o diretor profundamente. Bergman se recusou a participar e a acreditar em qualquer ideologia política durante sua vida a ponto de ser severamente criticado por outros diretores suecos nos anos 1960 por não tomar uma posição política e só produzir filmes que falam de dramas pequeno-burgueses.

3.4. Dois: quase uma semana se passou.

Imagem 20: Karin e Marianne conversam.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Karin entra na cozinha onde Marianne se encontra limpando cogumelos. Marianne se apresenta. Karin começa a desabafar sobre uma briga que acabara de ter com o pai porque tinha acordado mais lenta e seu pai queira que ensaiassem (ele a estava treinando para a prova do conservatório), uma sonata para violoncelo de Paul Hindemith. Henrik a pressionava para atingir o que o músico propunha mas Karin errava e seu pai a acusou de preguiçosa ao que ela respondeu dizendo que ele que não sabia ensinar. Logo depois de ter dito isso, Karin rebate sua própria acusação, falando que é injusta, pois seu pai é um professor muito paciente. Na discussão, Karin avisa que vai sair para o pai que reage violentamente, agarrando-a. A cena muda e podemos ver a briga dos dois onde Karin consegue se livrar e sair correndo pela floresta de pijama e botas. Karin entra em algo que parece um pequeno lago e a câmera não a acompanha, ouvimos seu grito e logo em seguida ela volta sentando num tronco onde ela diz que chorou e disse que “nunca mais”. A cena volta para a sala onde Karin e Marianne conversam e Karin fala que chorou por se dar conta que sua mãe estava irremediavelmente morta e que não poderia lhe perguntar mais nada. Marianne, então, pergunta se acha que seu pai poderia se matar, ao que ela responde que não o conhece muito bem mas acredita que ele seja uma boa pessoa senão sua mãe não o amaria. Karin fala que se sentia excluída do amor dos dois e que desejava um amor assim para ela e conta que, no seu leito de morte, sua mãe lhe falou que a amava, o que ela nunca tinha ouvido dela. Anna, como diz Henrik, não falava de amor, mas estava sempre fazendo atos de amor.

A cena muda para a noite. Karin e Marianne conversam a luz de velas e bebem vinho. Karin pergunta a Marianne como era o casamento dela com seu avô. Marianne fala sobre as traições do Johan e das mágoas geradas. O caracteriza como um enganador notório e compulsivo que ainda por cima escrevia poemas. Karin pergunta se ela o amou e Marianne diz que o amou sem restrições, mas que era muito ingênua na época. Karin pergunta porque ela está ali e Marianne diz não saber ao certo, o que leva Karin a perguntar se ela ainda o ama. Marianne diz que o Johan que ela conheceu era uma pessoa boa, mas extremamente “frágil, era muito fácil feri-lo, Johan eram uma pessoa lamentável” (SARABAND, 2003). Marianne chora e Karin pergunta se é pelo avô ao que Marianne responde: “Estou chorando pelo casal Johan e Marianne” (SARABAND, 2003). Karin diz então que é melhor voltar para Henrik.

Imagem 21: Marianne fala do seu passado com Johan.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Aqui, mais uma vez, Bergman reforça a distância que existe nas relações entre pais e filhos. Karin, apesar de ter vivido a vida toda com o pai e ele ser seu professor ela não o conhece bem. Henrik tem uma explosão de raiva com Karin, um completo descontrole emocional, o oposto do que seria esperado desse professor e pai paciente. Anna parecia ser a pessoa que equilibrava o temperamento de Henrik. Ela, apesar de não falar de sentimentos, torna-se uma representação deles no filme. Ingrid, a última esposa do cineasta e com quem ele passou vinte anos e a quem pertence a foto que representa Anna, é o que conecta e move os personagens. Com Ingrid, Bergman diz ter vivido uma relação de união profunda e que depois da sua morte a vida tinha se tornado mais vazia. Karin parece perdida sem saber o que fazer

com sua vida que já estava determinada pelo seu pai e não tinha o apoio da mãe. Henrik havia se tornado seu tirano, porém, um tirano extremamente amado por ela e legitimado pelo amor que Anna tinha por ele.

A música se torna uma forma de comunicação entre os dois. O diretor concebe a música e o cinema como formas de arte capazes de comunicar diretamente à alma de quem escuta ou assiste. Diante de incapacidade de comunicação entre os dois surge o caos as emoções de forma violenta.

Daun (1996) ao analisar a evitação de conflitos como geradores do divórcio na Suécia percebe como quando acaba ocorrendo uma briga entre um casal essa briga é vista como algo grave e anormal e geradora de muita angústia e ansiedade. Quando alguém se descontrola emocionalmente é entendido como um fracasso da capacidade de se portar como uma pessoa “normal” e civilizada. Nesse caso, a autocoerção imposta ao indivíduo falhou e sua própria identidade é posta em cheque diante desse fracasso.

Ao falar sobre seus descontroles emocionais no trabalho, Bergman se refere a eles como um completo fracasso como profissional. O descontrole de Henrik com Karin o caracteriza como uma pessoa que pode estar doente emocionalmente a ponto de Marianne questionar se ele poderia se matar. Henrik passa a ser visto como um homem frágil assim como Marianne caracterizou Johan, com a diferença de que Johan parece ter aprendido a dissimular melhor sua fraqueza do que seu filho.

Marianne relembra do seu casamento e pensa em como pode ter sido tão ingênua diante de Johan. Só depois ela foi capaz de perceber que aquele homem que tanto lhe enganou era um ser tão fácil de magoar, tão digno de pena. Os dois interpretavam papéis que não correspondiam com seus sentimentos. Ullmann (2008) descreve sua ingenuidade quando conheceu Bergman. Quando ela foi morar com ele na ilha de Fårö não conseguia suportar a solidão do lugar e a própria solidão que Bergman tanto amava. Ela se pensava uma jovem feliz e ingênua e, Bergman já mais maduro, possuía um caráter recluso e melancólico que, com o passar do tempo, começou a perceber as fragilidades do seu novo marido. Tanto Johan quanto Bergman eram mais velhos que Marianne e Ullmann. Eles exerciam um poder de fascinação pela sua maturidade e segurança que acabava se revelando no seu oposto.

A representação da mulher na configuração social da Suécia mudou drasticamente durante a vida de Bergman. Durante sua infância e antes disso já existiam movimentos feministas atuantes na Suécia que lutavam pelo direito ao voto. As mulheres participavam ativamente em campanhas pela paz, o não envolvimento da Suécia nas duas Guerras Mundiais e pela igualdade de direitos trabalhistas. Mas a representação da mulher como o coração do

lar e do feminino como um ser frágil e emocional perdurou (e ainda perdura) por longos anos. A preocupação da classe média em proteger as crianças de qualquer coisa que ofendesse sua sensibilidade puritana acabou por tornar o corpo feminino como um mistério para muitos homens e para as próprias mulheres. A menstruação e o parto muitas vezes só eram conhecidos quando de fato ocorriam.

A “fragilidade feminina” e sua dita “emotividade em excesso” faziam o contraponto com a segurança e a “racionalidade” dos homens e isso eram muitas vezes reforçadas pelo fato de que muitas mulheres se casavam com homens mais velhos que elas. No início do século XX a condição para que ocorresse o casamento era de que o homem pudesse sustentar financeiramente uma família, o que muitas vezes demorava anos. Isto porque, segundo Bourdieu (2012, p. 56), “é na lógica da economia de trocas simbólicas e, mais precisamente, na construção social das relações do casamento em que se determina às mulheres como objeto de troca definido seguindo os interesses masculinos”. Assim, para o aludido autor, as mulheres foram concebidas como objeto de troca, cuja função é contribuir para o aumento do capital (simbólico) em poder dos homens. Uma vez que, as mulheres são consideradas valores e estão sob a dominação masculina⁴⁵. Além disso,

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, podem sim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre gênero e, principalmente, da divisão social do trabalho (BOURDIEU, 2012, p. 20).

Nesse sentido, as diferenciações antômicas foram uma das justificativas para a situação de desigualdade e discriminação entre os gêneros⁴⁶. A partir disso, criou-se uma dicotomia entre o feminino e o masculino. O feminino passou a ser descrito como o emocional, o frágil, o segundo sexo, parafrasando Beauvoir (1967). E, o masculino, definido como o sexo forte e racional.

No entanto, nos filmes de Bergman são as mulheres, muitas vezes, apesar de toda essa imagem de fragilidade e emotividade, que demonstram serem mais seguras e capazes de conseguirem mudar o rumo de sua história do que os homens. São elas que, no filme “*Saraband*”, aparecem mais dispostas a entrar em contato consigo mesmas e com os outros,

⁴⁵ A dominação masculina, com base em Bourdieu (2012, p.47) é resultante da violência simbólica. Isto é, “se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante”. Nesse sentido, a dominação masculina é exercida pela incorporação de percepções, ações construídas pelo dominante e de modo naturalizado.

⁴⁶ Segundo Beauvoir (1967, p. 16), “as religiões forjadas pelo homem refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva; Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço dos desígnios do homem.

de compreender e de se amar. Logo, percebe-se que o feminino se transmitiu como mais proximidade da natureza, do que o masculino. Portanto, o feminino na película “*Saraband*” é uma (des/re) construção do papel social da mulher, pois a busca pelo contato com a essência permeia o imaginário de Bergman, que reflete uma reação da sociedade sueca diante das drásticas transformações por qual passou o país e corroborou nas definições dos ditos papéis masculinos e femininos.

3.5. Três: sobre Anna.

Imagem 22: Fotografia de Anna.



Fonte: *Print screen* do filme “*Saraband*”.

Karin chega em casa e encontra Henrik.

Karin: Não pode nunca, nunca mais ser assim.

Henrik: Nunca.

K.: Temos que ter uma conversa séria.

H: Ambos sabemos como tudo funciona. Nada precisa ser resolvido.

K: Estou feliz que seja tão simples assim.

H: Fiquei mortalmente assustado. Não há outra maneira de dizer. Mortalmente assustado. Você entende? Entende?

K: Estou muito cansada. Vou para a cama. (SARABAND, 2003)

Karin tira a blusa e vai para o quarto. A cena passa para os dois deitados na mesma cama e Henrik passa a narrar uma briga que teve com Anna.

Henrik: Passei por uma situação semelhante com a Anna, uma vez. Ainda não estávamos casados, mas morávamos juntos. Acho que eu estava um pouco bêbado. Eu despejei um monte de bobagens sobre a porcaria da

universidade, meus colegas, as condições de trabalho, e sobre o meu pai, claro, o velho bastardo. A Anna não disse nada e aquilo me aborreceu ainda mais. Eu me lembro de pensar: “No que a Anna está pensando ao remendar a sua saia, lá perto da luminária? No que ela está pensando? Bem, provavelmente que o Henrik é insuportável”. E então ela disse: “Quando você fala assim, eu penso: Esse não é o homem com o qual planejo me casar”. E então ela foi até a estrada e pegou o seu casaco. E eu enlouqueci de medo ou algo assim, enlouqueci. Tentei impedi-la. Ela não se moveu, mas do seu corpo para o meu uma mensagem foi passada. Dizia: “Estou indo. Estou deixando você”. Então eu disse, com uma voz que não reconheci: “Ninguém me deixa. Ninguém me deixa. Ninguém se vira e me deixa”. Eu me sentei no chão e pensei: “Então, está acabado agora”. Fechei meus olhos e pensei: „A Anna está indo embora e não vai voltar“. Mas então eu ouvi barulhos na cozinha. A Anna estava fazendo café. Mas ela não disse nada. Talvez ela quisesse me deixar sóbrio. Ela não disse mais nada pelo resto da noite, só ficou sentada, costurando. A Anna era bem quieta de qualquer modo. Ela nunca foi de falar muito. Mas não precisávamos falar. Sempre sabíamos... Eu implorei por perdão, como um garotinho à sua mãe: “Nunca mais vou fazer isso”. Era exatamente isso que eu queria dizer para você, mas soa tão ridículo. Qualquer um pode dizer: Sinto muito. Não significa nada. Então mais nada foi dito naquela noite. Virou uma noite... Uma noite de distância. A Anna dormiu profundamente, mas eu fiquei acordado, escutando-a respirar. Olhei para ela. Havia uma luz de rua do lado de fora da janela. Olhei para ela por muito tempo e imaginei se, bem no fundo, ela sabia o quanto eu havia passado a gostar dela. Com a Anna e eu, nós pertencíamos um ao outro, se você consegue entender. Pertencíamos como..., um milagre. Eu sei que parece exagerado. Mas não há palavra melhor. Eu adormeci quando era quase manhã e quando o despertador soou, nós nos levantamos, tomamos café e conversamos normalmente. Eu fui a uma palestra e Anna foi à biblioteca. Isso tudo é uma explicação, não é uma desculpa. Não há desculpa. Se você me deixar eu ficarei vazio ou alguma palavra melhor que não existe. Com tempo, você terá a sua liberdade. Irá para o conservatório e terá professores profissionais e uma vida diferente. Será diferente para mim também. Esses meses com você têm sido um estado de graça. Para mim, não para você. Foi generoso de sua parte voltar tão rápido. Eu não sei o que dizer. Está tão confuso.

K: Não precisamos falar sobre isso.

H: Às vezes, eu acho que uma punição incrível está me aguardando (SARABAND, 2003).

Nessa cena, mais uma vez uma personagem tenta falar sobre a relação conflituosa que existe entre ela e a outra personagem e é interrompida. Henrik ao tentar exemplificar uma situação semelhante que teve com Anna para justificar sua reação intempestiva pelo medo do abandono acaba por espelhar a mesma dificuldade de comunicação que teve com Karin. Anna ficou em silêncio quando Henrik desabafou suas angústias e isso o deixou a imaginar o que ela estaria realmente pensando sobre ele. O silêncio surge mais uma vez para estabelecer a distância. Anna ficou em silêncio deixando Henrik confuso sobre o que ela realmente sentia e se ela saberia o que ele sentia. Mesmo com todo silêncio de Anna a respeito dos sentimentos ela é vista como a personagem que os representa, que representa o Amor que os unia. Existe

um aspecto positivo no comportamento de Anna que refletia atos e não palavras. Bergman usou o tema do silêncio em muitos dos seus filmes até ao ponto dos seus críticos reunirem três dos seus filmes os chamando da Trilogia do Silêncio: “Luz de Inverno” (1962), “Através do Espelho” (1961) e “O Silêncio” (1962).

A personagem de Henrik passa a ser desenhado por Bergman como o mais dependente dos quatro. Ele se porta como uma criança com medo de ser abandonada pela mãe quando Anna ameaça abandoná-lo (porém com a violência de um adulto) e quando Karin diz que vai embora. Ele sabe que Karin está infeliz por estar presa a ele mas, mesmo assim, mantém-na e diz que quando ela se for ele ficará vazio.

A relação incestuosa começa a ser insinuada nessa cena e ela poderia ser interpretada pela teoria freudiana como uma relação em que o elemento castrador (Anna) morreu e Henrik se sente livre para deixar seu desejo fluir para sua filha que além de ter herdado a beleza da mãe e ser sua provável substituta, seria também o próprio reflexo de Henrik pelo seu talento para a música. Mas pretendo perceber essa relação por uma outra ótica, a da percepção que os suecos possuem da dependência. Considerando outros filmes de Bergman em que existem relações incestuosas ou que as insinuem como “O Silêncio” (1962) e “Através do Espelho” (1961) é possível perceber que os personagens que estão envolvidos nessas relações são justamente aqueles em que pelo menos um dos dois está em um momento de grande dependência emocional do outro. São os personagens que se mostram mais frágeis emocionalmente e que demandam grande atenção do seu par os que se envolvem numa relação incestuosa.

Em “O Silêncio”, Bergman insinua uma relação incestuosa entre as irmãs Ester e Anna. As duas se encontram em um país desconhecido e não conhecem a língua. Anna busca se comunicar com as pessoas através do seu corpo e Ester, uma linguista, através do seu intelecto. Ester vê em Anna, sua ligação com o mundo, mas Anna deseja se libertar das exigências emocionais que Ester lhe deposita e procura suprir suas próprias carências através do sexo com os homens. Porém, ambas falham nas suas buscas e Ester é deixada para trás sozinha, doente e bêbada, em um quarto de hotel. A demanda afetiva de Ester era muito maior do que Anna suportava. Anna não compreendia a visão racional e fria do mundo que Ester possuía e que escondia um desejo enorme de intimidade que ela depositava na irmã.

Em “Através do Espelho” (1961) é a personagem de Karin a mais dependente. A relação incestuosa se dá entre ela e Minus, seu irmão novo. Karin fora diagnosticada com esquizofrenia e acredita existir um deus-aranha no papel de parede do sótão. O pai dos dois irmãos, um homem frio e distante, estava usando a história da doença da filha para escrever

seu próximo livro. Minus se sente negligenciado pelo pai e se aproxima da irmã que pela própria doença, se sente alienada das pessoas ao seu redor. No momento em que Karin descobre o que seu pai estava escrevendo, o sentimento de traição leva Karin e Minus a se aproximarem ainda mais e é sugerido no filme que eles fizeram sexo num barco abandonado.

A dependência emocional, seja pela doença ou pelas carências de cada um dos personagens é o gatilho para as relações tabus nos filmes de Bergman. Nesses casos específicos, Bergman criou personagens que estavam extremamente ansiosos pelo contato com o outro, pela intimidade e que esses personagens acabaram por serem os mais instáveis emocionalmente nestes filmes. No filme “*Saraband*” o incesto em si não parece ser o problema e sim a dependência de Henrik em relação a Karin. A emoção que Bergman percebe como algo que deve ser racionalizada se torna descontrolada nesses personagens e o caos que surge neste descontrole é capaz de romper inclusive com uma normal social tão antiga quanto o tabu do incesto.

Ao pensar no significado da dependência para os suecos Daun (1996) percebeu que desde a infância as crianças são estimuladas a serem o mais independente possível dos adultos. Tanto na socialização na família quanto na escola ou nas creches as crianças são ensinadas a serem autossuficientes em relação aos adultos e a estabelecerem seus próprios limites. Para argumentar sobre a tendência dos suecos para estimular o máximo de independência emocional das crianças, Daun (1996) cita a proposta pedagógica para os centros recreativos para crianças publicada pelo National Board of Health and Welfare (Socialstyrelsen, 1985) de uma das responsabilidades dos centros seria “*to support the children in their release from close dependence upon adults*”(DAUN, 1996, p. 64) e que “*the development of social competence that strengthens children’s ability to manage by themselves will become increasingly important.*” .

O processo de tornar-se um indivíduo na Suécia exige da criança uma habilidade de refletir sobre seu próprio comportamento e de ser capaz de suprimir seus desejos para conseguir ser respeitada e ser acolhida pelos seus pais, amigos ou professores. Este processo na Suécia enfatizou o autocontrole das emoções dos indivíduos de modo a perceber como um comportamento positivo aquele que não demonstre fisicamente ou verbalmente emoções de forma expressiva. Daun (1996), ao analisar a ansiedade de comunicação sueca comparativamente com outros países, como os Estados Unidos, percebeu que, os suecos que eram vistos como tímidos e pouco comunicativos por visitantes americanos, não possuíam tanta ansiedade no momento de falar em público quanto, por exemplo, os americanos. Os suecos, segundo o autor, possuíam uma autoimagem positiva quanto a sua habilidade de

comunicação pois nesse país a capacidade de falar pouco e ouvir mais, era percebida como uma característica positiva. São vários os aspectos que o autor aponta como razões para essa “timidez” sueca que iriam desde a homogeneidade a sociedade à tendência de evitação de conflitos. A independência tanto emocional quanto financeira está ligada às primeiras formulações legais da concepção de cidadania e direitos políticos durante o período de democratização do país no começo do século XX onde um cidadão teria direitos políticos quando possuísse uma moral religiosa, seus próprios meios de subsistência (terra) e tivesse cumprido seus deveres cívicos. As transformações sociais na Suécia que levaram a um processo de descoletivização e recoletivização (LÖFGREN, 1992), já foram explicadas no capítulo anterior, mas o que é importante aqui são as percepções que os suecos possuíam da dependência emocional e autocontrole e como Bergman experimentou e ressignificou essa percepção no filme.

3.6. Quatro: uma semana depois Henrik visita o pai.

Henrik entra na biblioteca de Johan.

Henrik: Estou interrompendo?

Johan: Então, é você. Faz tempo. Como vai você?

H: Bem, obrigado. Como vai você?

J: Aos 60, tem seis falhas, aos 70, tem sete, e assim por diante. É uma avaliação bem justa. É claro, depende das suas prioridades.

H: Ouvi dizer que sua ex-mulher apareceu.

J: Típico da Marianne. Ela sabia desde o princípio dos tempos que eu odeio improvisações.

H: Talvez eu a veja.

J: Ela está colhendo frutas. Não sei se você ainda vai estar aqui quando ela voltar.

H: Não quero incomodá-lo.

J: Obrigado pela consideração. O que você quer?

H: Preciso de 890.000 coroas. Como um adiantamento de minha herança.

J: Então precisa de dinheiro outra vez.

H: Eu sei, lhe devo 200.000 coroas.

J: Que você nem começou a pagar. Tenho certeza de que jamais verei esse dinheiro. É interessante que chame aquilo de empréstimo.

H: Se você acha interessante me humilhar, não vamos esquecer que eu não estou pagando aluguel pelo chalé no lago. Estamos morando lá há cinco meses e você não viu um centavo.

J: Mas pôde comprar um carro novo.

H: É emprestado. O dono está viajando. Quando ele voltar, em outubro não terei mais carro.

J: Como vai o livro?

H: Bem, obrigado.

J: Que resposta detalhada.

H: Estou aqui há 10 minutos deixando você me humilhar. Se eu não precisasse do dinheiro teria ido embora há muito tempo.

J: Pode ir agora.

H: Não é para mim. É para Karin.

J: Isso mesmo. Marianne contou que vocês brigaram. Está tentando convencê-la a ficar? Acha que ela vai aceitar o suborno? Eu me pergunto como a Anna aguentou você.

H: Não coloque a Anna no meio disso. Não leve o nome da Anna à sua boca velha e podre.

J: Eu gosto mais de você, ou desgosto menos, quando usa esse tom. Há uma dose saudável de ódio no seu sentimentalismo geral.

H: É o seguinte: Há um violoncelo que posso comprar para a Karin, um Fagnola 1815. É um instrumento excelente, quase como um Guarneri. Karin tem um talento especial. Ela pode se tornar uma ótima musicista. Estive encarregado da sua educação, mas o seu talento exige mais. É o mesmo com o seu violoncelo. Ela tem um violoncelo alemão aceitável. Mas ela vai fazer o teste para o conservatório.

J: Tem certeza de que é bom? Não seria a primeira vez que seria trapaceado.

H: Tem um certificado de autenticidade e o vendedor é decente.

J: E é por isso que o está vendendo tão barato?

H: Está velho e doente e não pode mais cuidar dele. Ele disse que é perfeito para ela.

J: Que comovente.

H: Papai..., de onde vem toda essa hostilidade?

J: Fale por si mesmo. Quando você tinha 18 ou 19 anos, eu tentei me aproximar de você. Você havia estado muito doente e a sua mãe queria que conversássemos. Eu disse que sabia que havia sido um pai ruim, mas eu queria ser melhor. E você gritou. Sim, gritou: 'Meu pai? Você nunca foi sequer um pai'. E então você disse que podia viver sem os meus esforços forçados. Ódio honesto deve ser respeitado e eu respeito. Mas eu não dou à mínima se você me odiar. Você mal existe. Se você não tivesse a Karin que, graças a Deus, puxou à mãe, você não existiria para mim. Não há hostilidade aqui, eu garanto. Dê-me o nome e o número dessa pessoa do violoncelo e eu darei uma olhada.

H: Aqui está.

J: Obrigado.

H: Qual a sua resposta?

J: Avisarei você. Em tempo.

H: Estou dispensado agora? Estou indo. Posso dizer só uma coisa?

J: Se você realmente precisar.

H: A história sobre uma troca de palavras 50 anos atrás não é desculpa. Nem uma mentira.

J: Então é o que você acha.

H: Sim isso mesmo.

J: Pobre Anna. Vai bater em mim agora? (SARABAND, 2003).

Imagem 23: Johan e Henrik.



Fonte: *Print screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Henrik derruba uma luminária da mesa que ao cair no chão a luz ofusca a visão da cena. Bergman (1997, 2003) reproduz nessa cena uma briga que ele teve com um dos seus filhos⁴⁷. Os conflitos gerados pela distância e dependência dos personagens são mais uma vez enfatizados nessa cena onde é possível perceber o quanto das angústias e medos de Bergman são trazidos à cena pelos personagens que ele cria. Os conflitos entre pais e filhos não é novo nos seus filmes, mas o olhar é novo. Bergman até então só tinha retratado seus conflitos com seu pai, mas em “*Saraband*” é possível perceber o papel do diretor como pai. Johan não é o tirano vigilante e disciplinador como o pastor de “*Fanny e Alexander*” (1982), mas um pai distante e aparentemente indiferente. Johan não sabia (ou não queria) como se aproximar do filho. A tentativa de aproximação na juventude de Henrik foi feita por pressão da mãe dele. A aproximação era forçada pelo sentimento de culpa de Johan e foi vista como uma tentativa teatral por Henrik. Depois da reação furiosa de Henrik, eles parecem nunca mais ter conversado abertamente sobre os motivos de tanto ressentimento entre os dois. A lembrança de uma briga que tiveram há tantos anos se tonou a justificativa para Johan ter se mantido distante do filho.

Nesta figuração familiar que Bergman apresenta é possível perceber o impacto causado pelo confronto entre pai e filho. A percepção que Johan transmite desta briga que se

⁴⁷ Encontrada em : <https://www.youtube.com/watch?v=HqTRUQe-bAc>

passou há anos parece a de que não valeria a pena insistir na relação dos dois. O *habitus* sueco, que é formado por concepções de evitação de conflitos, homogeneidade e neutralidade gera uma percepção do conflito entre indivíduos como algo significativamente danoso.

De acordo com Daun (1996), quando um conflito não pode ser evitado na Suécia, seja por situações em que as pessoas se sentem forçadas a discutir assuntos que considerem sensíveis (na interação interpessoal) ou por mudanças na sociedade (disputas políticas), pode ser percebido como um fracasso da relação estabelecida. *“The prevailing view in Sweden is that relations between people should be ruled by mutual understanding, amicability, and a ‘civilized control of emotions’. People should talk to one another in a ‘normal way’”* (DAUN, 1996, p. 85).

A falta de consenso na relação de Johan e Henrik pode ser sentida pelos dois como se um não tivesse nada em comum com o outro, logo aquela relação não valeria o esforço de ser mantida pelos dois. Tanto Daun (1996) quanto os autores Frykman e Löfgren (2008), mostram a preferência e o estímulo que os suecos possuem para formarem figurações de interesses específicos, como clubes e associações, onde as pessoas se sentem mais relaxadas para interagir uns com os outros por acharem mais confortável o diálogo com pessoas com quem sentem que dividem suas percepções do mundo. Seria mais fácil assim prever o comportamento do outro diminuindo assim o risco de conflitos indesejáveis.

3.7. Cinco: Bach.

Marianne entra em uma antiga igreja e encontra Henrik tocando o órgão.

Marianne: Espero não estar interrompendo.

Henrik: Não, eu acabo de terminar. Eu pratico pela manhã. A organista vai ter um bebê, então a estou substituindo.

M: Achei que fosse violoncelista.

H: Tenho um diploma em órgão. Na minha época, era bom ter um diploma em órgão. Muitas igrejas, muitas orquestras.

M: O que você estava tocando?

H: Um trio sonata de Bach, primeiro movimento.

M: Estava lindo.

H: Esse é um órgão sem igual, de 1728. Ninguém sabe como veio parar aqui, no meio do mato. Umas semanas atrás, Karin e eu fizemos um concerto aqui. Estava quase lotado.

M: Você vai fazer mais concertos?

H: Não há tempo. Karin tem que praticar para o teste e eu tenho que terminar o meu livro.

M: Livro?

H: Sim, estou escrevendo um livro. Paixão Segundo São João, de Bach.

M: Conheci a Karin. Ouvi falar que é talentosa.

H: Ela é considerada excepcional, e não só pelo seu pai.

M: Você é seu professor?

H: Acabou assim. No conservatório, ela terá os melhores professores europeus.

M: Não será difícil deixá-la ir?

H: Sim. Pode dizer que sim.

M: Você é muito ligado à Karin?

H: Sim.

M: Sinto muito.

H: Não, tudo bem.

M: Karin é como Anna.

H: Ela não se parece com ela.

M: Qual é o problema?

H: Quando falo da Anna, eu choro. É o que acontece. Não posso evitar. A Anna se foi há mais de dois anos e ainda dói muito. É assim. A vida tornou-se um ritual. Eu não sei, não existem palavras para descrever. Eu fiquei deficiente. Bem simples. Inválido. A Karin é o que dá sentido à minha vida. E... Bem... Não haveria muito sentido sem ela. Penso muito na morte, hoje em dia. Penso... Um dia estarei caminhando pela trilha na floresta, até o rio. É um dia de outono, nevoento, sem vento. Silêncio absoluto. Então eu vejo alguém no portão, aproximando-se de mim. Ela veste uma saia azul jeans, um casaco azul. Está descalça e seu cabelo está preso em uma trança longa e grossa. E ela caminha em minha direção. Anna caminha em minha direção no portão. E então, percebo que estou morto. E então, a coisa mais estranha acontece. Eu penso: “É tão fácil assim?” Passamos nossa vida inteira ponderando sobre a morte e o que vem depois. E é tão fácil assim. Na música, consigo uma fagulha. Só uma fagulha. Como em Bach.

M: Eu acho que entendo.

H: Venha à nossa casa para o jantar. Somos bons cozinheiros.

M: Obrigada, eu gostaria.

H: Tenho que ir agora. Temos uma lição. Karin fica irritada se me atraso. Veremos você em breve.

M: Espere, não acho que posso ir.

H: Entendo. O velho ficaria irritado.

M: Não.

H: Por que, realmente, veio aqui?

M: Não sei.

H: Você é advogada, não é?

M: Sim, por quê?

H: Pode me dizer se posso processá-lo?

M: Por que quer fazer isso?

H: Ele tem uma fortuna e não morre. Está provavelmente mumificado pela sua própria sordidez. Eu pedi um adiantamento da minha herança, mas ele me humilhou. Adoraria processá-lo.

M: Não se ele estiver com a mente sã.

H: Ele não é insano dessa maneira.

M: Não, ele não é particularmente insano.

H: Você veio aqui para sugar um pouco de dinheiro? Para uma velha esposa abandonada? Não fique irritada. Claro que eu me pergunto. Você ficou fora de contato por décadas.

M: Não estou aqui para tirar o dinheiro dele.

H: Está transando com ele?

M: Você o odeia tanto para usar esse tom?

H: Perdoe-me por profanar esse lugar e estragar a nossa conversa agradável. Eu o odeio em cada dimensão da palavra. Odeio-o tanto que assistiria contente à sua morte por alguma doença horrível. Eu o visitaria diariamente

e assistiria ao seu tormento até o último suspiro. Ele é uma alma deplorável, teoricamente. Vejo surpresa e aversão em seus olhos. Como advogada, devia estar acostumada com o caráter repulsivo e idiota do mundo. Adeus, Marianne. Você foi gentil em escutar. Às vezes eu acho que não sou muito são. Sinto tanta dor, o tempo todo (SARABAND, 2003).

Mais uma vez Bergman insere no filme falas sobre sua própria vida. A descrição que Henrik faz da morte e o reencontro com Anna é uma reformulação da fala do diretor ao falar sobre a morte de Ingrid e o seu desejo de reencontra-la. Ao falar de tema da Morte em “*Saraband*” ela não aparece mais como um homem com o rosto pintado de branco que Bergman afirmou ter sido sua maneira de lidar com seu medo da morte, transformado-a em uma pessoa com quem poderia conversar e jogar xadrez. A morte que é desmistificada no “Sétimo Selo” volta a possuir um aspecto místico em “*Saraband*”. A morte não é mais uma pessoa, mas uma situação em que Henrik/ Bergman poderia reencontrar Anna/Ingrid. A morte aqui é um movimento.

A relação do cineasta com a fé luterana durante a sua vida foi repleta de dúvidas que são significadas por ele como, o silêncio de Deus e pode ser percebido na fala do pastor (ao lado do corpo de Agnes) no filme “Gritos e Sussurros” (1973):

Se é verdade que você reuniu em seu pobre corpo nosso sofrimento, se é verdade que você tem avançado com isso até a morte, se é verdade que você encontra com Deus nesta outra terra, se é verdade que Ele vira seu rosto em sua direção, se é verdade que neste momento você pode falar a língua que este deus compreende, se é verdade que neste momento você pode falar com este Deus. Se é verdade, reze por nós [...] Peça a ele para nos libertar finalmente da nossa ansiedade, do nosso cansaço e da nossa profunda dúvida.⁴⁸

Koskinen (1999) trata das significações que o diretor fez sobre a religião e a arte nos seus filmes. Segundo a autora, Bergman transferiu seus desejos de significação do mundo primeiro da religião para a arte e depois para as relações humanas. Porém sem abandonar os dois primeiros por completo. Sua formação luterana através do pai havia marcado profundamente suas concepções de culpa, pecado e sofrimento, mas suas dúvidas confessadas apenas encontravam o silêncio em contrapartida. A religião passa a lhe parecer um ritual vazio onde um pastor teatraliza uma crença que ele mesmo não possui. A arte surge como

⁴⁸ Tradução minha da referência feita ao filme no artigo de Koskinen “Art as Cult: Bergman’s *Riten* and *Backanterna*”: If it is so that you have gathered our suffering in your poor body, if it is so that you have borne it with you through death, if it is so that you meet God over there in the other land, if it is so that He turns His face toward you, if it is so that you can then speak the language that this god understands, if it is so that you can then speak to this God. If it is so, pray for us. [...] Ask him to free us at last from our anxiety, our weariness, and our deep doubt” (KOSKINEN, 1999, p. 145).

uma maneira de comunicar algo “elevado” capaz de tocar e mover as pessoas. Mas a própria arte passa a perder o seu sentido “elevado”, pois ela passa a comunicar algo que as pessoas já não querem ouvir. Esse sentimento tem origens na relação de Bergman com os críticos e os espectadores da Suécia a partir da década de 1960 quando o cineasta passou a ser chamado de um burguês autocentrado. A reação da mídia e do público deu lugar à um sentimento de vampirização do seu talento. A arte tinha perdido o sentimento de adoração que Bergman esperava para se tornar mais um espaço de humilhações. Sobre filme “O rito” (1969) Bergman fala: *“The rite is the game the artist plays with his audience, [and] between the artist and society - all this hodge-podge of mutual humiliation and mutual need for one another. That’s the ritual element.”* (BERGMAN 1970, p. 265). A irritação de Bergman vem tanto da passividade do espectador diante das questões abordadas pelos seus filmes quanto do julgamento dos críticos que sentiam no tom autobiográfico e sem conteúdo político dos seus filmes um sinal que ele estava ultrapassado.

A arte na Suécia teve um papel abertamente ligado ao processo de construção do nacionalismo sueco. Entre os séculos XIX e XX, jovens artistas suecos (principalmente pintores) que foram morar em Paris, foram influenciados pelo Romantismo francês (e também o alemão), que não conseguiam espaço no seu próprio país para se expressar de forma livre, pois a academia de arte só permitia trabalhos com bases clássicas e era extremamente hierarquizada, se uniram e criaram um movimento chamado de “Os Opositores”⁴⁹ que buscavam retratar o que eles consideravam verdadeiramente sueco que era a vida dos *peasants*, ou seja, uma vida simples, ligada à natureza e voltada à questões práticas⁵⁰.

A nostalgia do passado mais simples e ligado a vida no campo que muitas vezes evocavam lembranças da infância se tornaram propagandas para a construção de um sentimento que unia a todos. Os intelectuais seguiram a mesma linha ao criar museus para a preservação de artefatos (construções arquitetônicas e objetos usados na vida rural) materiais e imateriais (como contos de fadas, histórias folclóricas) que exaltavam a vida no campo e a origem dos suecos como sendo um povo homogêneo e democrático.

Esta consonância de movimentos artísticos com políticos (que discutiam amplamente sobre a política da neutralidade e a preocupação pelo fortalecimento dos direitos individuais), o crescimento econômico do país junto com uma forte política voltada ao Bem-Estar Social, fortaleceu uma coesão no discurso político até a metade do século XX. Mas a crescente

⁴⁹ Sobre isso ver: Facos (1998).

⁵⁰ Esse grupo de artistas defendia principalmente a ideia da liberdade individual para a criação artística e na sua primeira exposição obteve grande sucesso acabando por ser incorporado pela própria academia de artes.

polarização do mundo no pós guerra e as crises econômicas, os discursos políticos passaram a ter um tom mais ideológico e os jovens artistas suecos sentiam que deveriam tomar posições políticas claras nas suas formas de expressão. Uma parte dos jovens cineastas suecos esquerdistas viam na recusa de Ingmar Bergman de tratar de temas políticos nos seus filmes uma alienação as mudanças que estavam ocorrendo na sociedade.

Bergman (2013, p. 211) escreve:

É possível que algum corajoso cientista alguma vez investigue como nossa vida cultural foi danificada direta e indiretamente pelo movimento de 1968. É possível, mas é provável. Revolucionários frustrados ainda se agarram às suas mesas de trabalho nas redações e falam amargamente da ‘revolução que se perdeu’. Eles não percebem (e como poderiam fazê-lo?) que sua contribuição foi um golpe em um desenvolvimento que jamais pôde separar-se de suas raízes. Em outros países, onde vários pensamentos podem ser cultivados ao mesmo tempo, nem a tradição, nem o ensino foram liquidados. Foi apenas na China e na Suécia que seus artistas e professores foram ridicularizados e humilhados.

As críticas aos temas que Bergman trava nos seus filmes vinham do incômodo do tom personalista deles que o diretor reforçava publicamente. Ele tratava assuntos que haviam lhe angustiado durante a vida e sua vida tinha sido justamente num estrato social que seus concorrentes queriam questionar: a mentalidade da classe média. As duras críticas que recebeu no seu próprio país levaram Bergman a questionar se a arte, como estava sendo produzida no período ainda possuía a liberdade para a criação individual que julgava existir entre os autores clássicos do país. Ele se julgando como um desses clássicos. Sem poder criar livremente o artista estaria fadado apenas a reproduzir imagens ou sons sem significados, a arte vira então um ritual sem adoração. No caso de Henrik, a vida se torna um ritual após a morte de Anna. Apenas uma repetição de atos sem nenhum sentido maior. No final da cena, quando Marianne estava caminhando para sair da Igreja uma luz entra pela janela que a faz voltar para o altar.

Imagem 24: Marianne admira o altar.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003)

No altar Marianne vê a imagem de Jesus Cristo e seus apóstolos na santa ceia. Cristo é a maior figura na cena fazendo os apóstolos parecerem crianças perto dele. Um deles está agarrado ao seu braço. O jogo de cena leva o espectador a perceber a imagem como uma representação de Johan como o Cristo barbudo e Henrik como o pequeno apostolo agarrado a ele.

Imagem 25: Imagem da Santa Ceia.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003)

3.8. Cena seis: uma proposta.

Karin chega na casa do seu avô.

Imagem 26: Johan e Karin.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Karin é chamada pelo seu avô que tem uma proposta a lhe fazer. Um famoso maestro russo havia visto Karin tocar e gostaria de convidá-la para ser sua aluna. Ele tinha tentando falar com seu pai antes, mas Henrik não lhe deu atenção, então, resolveu escrever à Johan, já que eram velhos amigos. O maestro acreditava que Karin possuía um grande talento, mas que este precisava ser desenvolvido. Johan se propõe a pagar por todas as despesas do curso se Karin aceitar a oferta, mas já prevê que ela irá pensar sobre a proposta por causa de Henrik. Johan diz que Karin é como sua mãe, que havia passado pela Terra para trazer luz as pessoas e que, depois que ela se foi, tudo havia se tornado mais escuro. Karin diz que para Henrik é difícil viver. Ao se despedir do seu avô Karin se imagina tocando o violoncelo sozinha diante de um fundo branco onde a imagem dela fica cada vez menor.

Nesta cena a dependência de Henrik é mais uma vez demarcada como um fator negativo. Por causa dele Karin poderia se sentir impedida de seguir uma grande carreira como solista. Mas a imagem que Karin imagina tocando sozinha deixa a dúvida se ela deseja realmente seguir essa carreira.

Anna era o elo que ligava a família. Seu papel era do amor, do coração do lar que trazia luz para todos. Karin é como Anna e por isso Johan e Henrik se sentem ligados à ela como eram à Anna. O aspecto da descrição de Anna no filme que chama atenção é que além do fato dela ter sido uma bela mulher e que apesar de não falar de amor praticava atos de amor, é que ela descrita de forma abstrata em relação aos outros personagens. Não se sabe se Anna possuía uma profissão ou, sequer, quais atos de amor eram esses que justificassem tais descrições. Essa maneira de lembrar de Anna se assemelha com a nostalgia com que a classe-média retrata a infância no começo do século XX, como é descrito em “Culture Builders”. De acordo com os autores, a classe- média olhava para o passado de maneira romântica e mística.

Através das memórias escritas por membros dessa classe média os autores analisam como eles idealizavam a infância como um período em que a vida era simples, segura e genuína. Nas memórias a vida familiar é extremamente enaltecida e as figuras maternas e paternas parecem bastante presentes quando, segundo os autores, ao pesquisar a vida das pessoas que escreveram essas memórias, eles percebem que durante a infância o pai, principalmente, quase não via os filhos e a mãe delegava o cuidado deles para as empregadas. A lembrança da infância era também uma lembrança da vida próxima a natureza que estava em contraste com o presente nas cidades que cresciam neste período. A vida “tradicional dos *peasants*” (FRYKMAN; LÖFGREN 2008), nos quais os aspectos ressaltados eram o da família, da vida simples próxima a natureza e por isso mais genuína fez parte do imaginário sueco de ancestralidade da nação e de um ideal a ser seguido que foi difundido por pintores, poetas e políticos. Segundo os autores:

*the cult of the peaceful countryside and the old peasant life can be seen as an attempt to creat a common national identity in a period of sharpened class conflits in Sweden. The old national symbols, like the royal family were no longer the rallying points they used to be. The traditional harmony of th village life, where everybody knew his or her station in life, seemed very attractive in these times of rapid change and unrest. On the other hand. This cult of nature and folk life was part of a progressive ideology*⁵¹(FRYKMAN; LÖFGREN, 2008, p. 61).

Esta combinação de progresso e tradição é exaltada pelo próprio Bergman na citação da cena anterior. A memória de Anna é uma memória idealizada que serve a um propósito de conectar os personagens. Ela é o coração da família, seu papel é semelhante ao discurso da

⁵¹ Tradução minha: O culto da paisagem tranquila e a vida do antigo *peasants* pode ser visto como uma tentativa que serve para criar uma identidade nacional comum em um período de conflitos entre classe afiadas na Suécia. Os antigos símbolos nacionais, como a família real já não eram legítimos como costumavam ser. A harmonia tradicional de vida da aldeia, onde toda a gente sabia qual sua posição na vida, parecia muito atraente nestes tempos de mudanças rápidas e inquietação. Por outro lado, este culto da natureza e da vida popular era parte de uma ideologia progressista (FRYKMAN; LÖFGREN, 2008, p. 61).

mulher como a pessoa que deve trazer harmonia ao lar encontrado nas memórias dos escritores analisados.

3.9. Cena sete: a carta de Anna.

Imagem 27: Karin lê a carta da mãe Marianne



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Karin chega na casa do avô e mostra a Marianne uma carta que Anna escreveu para Henrik antes de morrer.

Marianne: Para Henrik, de Anna?

Karin: Encontrei esta carta em um livro.

M: Dia 18 de Maio. Anna...

K: Ela a escreveu uma semana antes de morrer. Eu gostaria que você a lesse.

M: Não consigo entender a letra de Anna. Você terá que ler.

K: Vou tentar.

M: Aqui, tome um pouco do meu uísque.

K: Mamãe havia descoberto uns dias antes que não viveria muito mais. Ela escreveu uma carta, pois o Henrik ficou gripado e não pôde visitá-la. Diz: “Você não poder me visitar deve ser um alívio para nós dois. Entendemos um ao outro muito bem. Você abre a porta. Eu faço um esforço. Você faz um esforço. Mas ainda posso ver no seu rosto como estou doente.”

M: Esta é a parte difícil.

K: Ela escreve sobre o papai e eu.

M: E isso é doloroso?

K: Sim, é.

M: Quando você estava com ela no hospital falaram sobre o que ela escreveu?

K: Não, nunca.

M: O que ela escreveu?

K: “Caríssimo Henrik, tenho que lhe dizer algo sobre o qual nunca conversamos. Eu queria falar com você sobre a Karin, mas nunca foi necessário. Eu sempre estive por perto. Quando fiquei doente, já não estava mais por perto. É claro que estava, mas fui posta de lado. Você e eu nos amávamos. Eu estava segura com nosso amor. Você entende. Mas nenhum amor é tão forte que possa aguentar algo tão devastador quanto a minha doença. Eu vejo que você ama a Karin, mas também que a está amarrando a você. É bom que tenha sido seu professor, mas há um limite. Quando eu me for, esse limite ficará obscuro. Eu sei que a Karin ama você, mas você não deve usar o amor dela. Você vai magoá-la. Pode ser uma ferida permanente. É por isso que peço que a liberte. Não deixe tirar vantagem das suas afinidades. Não tire vantagem dela através do seu autodenominado papel como professor. Caríssimo Henrik. Você é tão sensível, tão atencioso, tão amável. Eu sei disso sem dúvida, após todos os nossos anos juntos. Mas você deve ficar alerta para o perigo de cercar a Karin com o amor que ficará sem abrigo, quando eu me for”

K: Há mais..., mas eu não quero mais ler. Não consigo. Dói demais! Consigo ouvir a voz da minha mãe!

M: Karin..., por que você veio falar comigo?

K: Você está bastante envolvida.

M: Sim, pode-se dizer que sim.

K: E você sabe dos planos do vovô.

M: Ele me contou.

K: Não espero que você me dê bons conselhos, mas preciso pensar alto. Digo a mim mesma que as coisas ficarão mais claras assim.

M: Vá em frente e fale.

K: A mamãe viu.

M: Sim. Acho que sim.

K: E tudo para que ela alertou aconteceu. Não posso aceitar a oferta do vovô.

M: Não pode?

K: Não, não posso.

M: Mas por que não?

K: Se eu abandonar o Henrik, ele vai morrer! Se eu o deixar, ele vai morrer, tenho certeza disso Marianne. Ele nem tem mais a sua orquestra. Ele pode ficar como músico, mas o condado está se reorganizando e o papai não vai mais fazer parte da administração, então ele vai largar. Não posso deixá-lo. Às vezes, fico tão cansada dele! Sei de toda a história sobre o meu futuro. Mas a mamãe está morta agora e o Henrik não consegue lidar com a sua vida. Como acha que vou poder viver com a culpa se algo acontecer com o papai? O meu futuro e o do Henrik estão entrelaçados, por enquanto.

M: Ao menos você diz “por enquanto”

K: Só para me consolar, só isso.

M: Quero que saiba que eu não concordo.

K: Não, tenho certeza.

M: O amor da Anna.

K: Esta carta é o que é o amor. Não é?

M: Eu não sei (SARABAND, 2003).

Através da carta Karin entende que sua mãe havia previsto o que Henrik iria fazer e percebe que está presa a ele através da culpa. Sua mãe está morta e, apesar dos seus avisos,

Karin acabou sendo sua substituta. A interdependência entre os indivíduos desse filme gera um efeito de um espelho entre eles. Eles precisam um do outro de diferentes maneiras para se compreenderem ou pelo menos para se confortarem. Marianne vai em busca do ex-marido que não vê em mais de 30 anos para tentar ligar o mosaico de fotografias antigas que tinha à mesa com a mulher que ela se tornou. E apesar do ódio entre pai e filho, eles estão ligados pela mulher que ambos amaram e pelas suas próprias semelhanças. Henrik não sabe mais viver e a vida de Johan havia sido estúpida e sem sentido. Karin precisa de Marianne para conseguir decidir o que fazer e dividir suas angústias. Estão todos “dolorosamente conectados” (ULLMANN, 2008), mas afinal, quem disse “que a maldição deveria ser divertida?” (SARABAND, 2003).

3.10. Cena oito: “*Saraband*”.

Imagem 28: Karin e Johan conversam.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003)

Karin volta para casa conversa com Henrik sobre a decisão que tomou.

K: Eu não sei. Quero dizer, eu acho que sei, mas não sei como...

H: Eu sei que falou com o seu avô.

K: Sim.

H: Não falou?

K: Sim, eu falei com o vovô.

H: E com a cadela. Quero dizer, Marianne?

K: Sim.
 H: Entendo. Foi tudo armado.
 K: Eu tenho que me decidir.
 H: Achei que já havia decidido.
 K: Não, você decidiu.
 H: É verdade? Quero dizer, é isso que tem pensado?
 K: Papai, não me preocupei em pensar. Achei que o papai soubesse o que era melhor para mim. (SARABAND, 2003)

Imagem 29: Karin e Johan se beijam.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003)

Depois de se beijarem, Karin se afasta e Henrik prossegue:

H.: Talvez você já tenha tomado alguma decisão. Tomou? Vai aceitar a oferta do seu avô? (SARABAND, 2003)

Karin levanta-se e pega uma carta, entrega-a a Henrik.

H: Você leu isso?
 K: Li.
 H: Leu a carta da sua mãe para mim?
 K: É sobre mim.
 H: Mas era para mim. E você leu. Como se não fosse nada. E acha que não há problema porque é sobre você?
 K: Se você vai agir assim, não adianta conversar.
 H: Desculpe, desculpe. Eu pedi desculpas, droga!
 K: Desculpas pelo quê?
 H: Vamos ensaiar ou havia mais alguma coisa?
 K: Papai..., vai ser doloroso.
 H: Para você ou para mim? Pode parecer estúpido, mas o seu tom me assusta.

K: Eu me decidi. Pela primeira vez na minha vida, é a minha própria decisão.

H: Mas você está triste?

K: Sim, estou triste. Se você tivesse me dito que tinha aquela carta da mamãe, se tivesse me deixado ler a carta, poderíamos ter... Você nunca me contou... Devia ter dito... Bem, agora é assim.

H: O que é assim?

K: Vou para Hamburgo com a Emma, na semana que vem. Ela e eu vamos para uma escola para jovens músicos de orquestra. Em outubro, Claudio Abbado virá e iremos para Munique. É para jovens músicos de toda a Europa. Não pode ter mais de 22 anos. Abbado vai trabalhar conosco por seis semanas e faremos quatro concertos. A Emma gravou um vídeo. Ela mandou para o comitê de admissão, só por diversão. Estávamos tocando Brahms. Emma e eu recebemos uma carta dizendo que fomos aceitas nessa escola. Que somos bem-vindas. E isso... Isso é exatamente o que eu quero fazer. É exatamente o que eu decidi fazer.

H: E o conservatório? Quanto tempo leva o curso de Hamburgo?

K: Dois anos. E depois haverá um estágio pago em uma orquestra alemã ou austríaca. Três anos.

H: Como planeja pagar por isso?

K: Tenho a minha herança.

H: Tem pensado muito nisso.

K: Eu disse à Emma que era inútil. Que você já havia tomado a decisão.

H: Deus. Eu... Meu Deus.

K: Mas papai... Eu não quero. Não acredito em mim mesma como solista. Quero tocar em uma orquestra. Ser parte de um esforço comum. Não quero sentar em um palco, sozinha e exposta. Não quero que outras pessoas me digam que não sou boa o suficiente. Quero decidir o meu próprio futuro. Quero viver uma vida simples. Quero estar em casa. Não como uma pobre substituta da mamãe sob sua aprovação pelo que não sou. Isso tem que parar. E agora acabou.

H: Ao menos, dê a isso o final perfeito.

K: O que quer dizer?

H: Você não gostaria de tocar a quinta sarabanda? A que você sabe.

K: Agora?

H: Sim, por favor (SARABAND, 2003).

Karin acaba por conseguir encontrar uma alternativa que não era, nem a que seu pai queria, nem do seu avô. Seu desejo por uma vida simples no qual se sente parte de um esforço comum é uma reação à uma situação de grande incerteza. A ansiedade causada pelas possibilidades postas a mesa a levam a desejar um destino que lhe de segurança. A escolha de Karin é uma escolha que condiz com os valores que estavam sendo colocados na Suécia como valores nobres desde do começo do século passado. Sobre esta questão, Elias fala:

Não raro, os valores que representam a essência daquilo que dá finalidade e sentido à vida contribuem para a constante renovação de tendências destruidoras da vida e do sentido, as quais, por sua vez, reforçam os valores que servem de defesa contra essas ameaças (ELIAS, 1996, p. 73)

3.11. Nove: Momento crucial.

Imagem 30: Marianne fala para Johan o que houve com Henrik.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Marianne recebe uma ligação do hospital dizendo que Henrik havia tentado se matar.

Johan: Posso perguntar quem era?

M: Era do hospital. Henrik tentou cometer suicídio. Com pílulas. Depois cortou os braços e a garganta com uma gilete. Ele está na UTI. Ligue para este número e chame a enfermeira Ingegerd. Ele foi encontrado na última hora. Uma tal de Sra. Berg estava passando pelo chalé e viu uma pessoa nua no chão. A porta estava destrancada. Ela tentou despertá-lo, mas ele estava inconsciente. E sangrando. A ambulância demorou 20 minutos.

J: Que droga.

M: Eu devia ligar para a Karin, mas ela está a caminho de Hamburgo.

J: O Henrik consistentemente falha em tudo. Não consegue nem se matar. Diga algo, droga.

M: Você quer uma resposta para isso?

J: Qualquer coisa. Diga o que se passa na sua cabeça, ao menos uma vez. Não consegue.

M: Às vezes age como um personagem esquecido de um filme antigo ruim. Você não é real.

J: Não me diga.

M: Agora mesmo... Não, vamos parar.

J: Não, você está pegando o embalo.

M: De onde você tirou todo esse desprezo? Não me lembro de você assim.

J: Desprezo?

K: Sim.

J: Não sei. Se eu desprezo alguém, é a mim mesmo. Eu não sei. Nunca pensei dessa maneira.

M: E aquele pobre garoto.

J: Garoto? Ah, Henrik. Ele deve ter percebido que era muito parecido comigo. Eu nunca gostei dele. Era tão ridículo, obeso e submisso. Ele me

cercou com um tipo de amor grudento. Eu admito que ignorei aquele amor. Ele era tão devoto quanto um cão. Eu queria chutá-lo. Simbolicamente, é claro! O que vai acontecer agora?

M: O que isso vai fazer com a Karin? Ela vai se culpar.

J: Ele devia ter pensado nisso. Você acha que ela vai voltar para casa?

M: Não sei.

J: Você vai falar com ela, não vai.

M: Se a encontrarmos.

J: Contratarei você como minha agente. Quanto você cobra? Dinheiro não é problema. Contanto que você tranque a culpa dela em um cofre. E se ela voltar para casa? Ela é tão apegada àquele bastardo miserável. Seria uma catástrofe.

M: Sim, acho que sim.

J: O que posso dizer? Eu era tão apegado à Anna. Foi tão pavoroso quando ela foi tirada de nós. Para mim também. Mesmo que eu tenha estado só à margem da tragédia. É incompreensível que o Henrik tenha recebido o privilégio de amar a Anna. E que ela o tenha amado.

Você está sorrindo aquele sorriso irônico.

M: Não. Não estou sorrindo nem um pouco. Estou tentando não chorar.

J: Você não tem motivo para chorar.

M: Tenho..., mas não vou explicar (SARABAND, 2003).

O desprezo de Johan em relação ao seu filho choca Marianne. A imagem que ela possuía dele não condizia com aquela que ele apresenta. Ela o compara com um personagem de um filme antigo, provavelmente aos próprios personagens de Bergman que tanto ajudaram a propagar uma imagem internacional dos suecos como pessoas melancólicas e angustiadas. A vida para Johan era tão sem sentido para ele quanto para Henrik, mas a sensibilidade deste o havia levado a agir. Diferente de Henrik, Johan havia aprendido a mascarar sua fragilidade através da frieza e do sarcasmo. A fragilidade que Marianne conseguia ver no seu ex-marido 30 anos antes havia desaparecido e dado lugar à um personagem caricaturado dele mesmo.

Henrik havia depositado seu sentido de viver no outro. Mas sua vida foi uma sucessão de frustrações por causa dessa dependência. Henrik representa o caos emocional que Bergman teme, a falta de autocontrole. A capacidade de ordenar as emoções havia sido perdida por Henrik.

Elias (2001) ao falar da forma como os indivíduos se percebem fechados em si mesmos acaba determinando uma busca de sentido da vida voltada para a pessoa individual em isolamento. “ Quando deixam de encontrar essa espécie de sentido, a existência humana lhes parece sem sentido; sentem-se desiludidos; e o vazio de sentido encontra a seus olhos sua expressão suprema na constatação de que cada ser humano deve morrer” (ELIAS, 2001, p. 62).

O “sentido” da vida é formado nas relações de interdependências entre os indivíduos. E essa figuração de interdependências que forma a sociedade em que Bergman vive é voltado

para uma busca individual de autonomia. Essa autonomia, alcançada pela capacidade de autocoerção dos impulsos, acaba sendo a imagem que conecta o indivíduo a sociedade sueca. A grande sensibilidade de Henrik acabou por abrir espaço para o sentimento de inadequação à vida. Sua autoimagem distorcida como ser autônomo acabou por refletir sentimentos reais de isolamento e solidão (ELIAS, 2001)

3.12. Dez: Crepúsculo.

Ouve-se quatro badaladas do relógio e Henrik acorda com o que parece ser um ataque de ansiedade. Ele hesita em entrar no quarto de Marianne mas acaba entrando.

Johan: Marianne. Marianne! Desculpe acordá-la.
Marianne: Tudo bem. Eu volto a dormir. Qual é o problema? Johan?
J: Eu não sei. Acho que é um tipo de ansiedade.
M: Ansiedade? Como assim? Agora entendo. Você está triste.
J: Não estou triste, eu... É pior. É uma ansiedade infernal. É maior do que eu. Está tentando sair de mim através de todos os orifícios: meus olhos, meu ânus. É como uma diarreia mental gigante. Sou pequeno demais para a minha ansiedade.
M: Tem medo da morte, Johan?
J: Acima de tudo, eu só gostaria de gritar. O que você faz com um bebê chorão que não aceita o seu conforto?
M: Venha deitar-se comigo.
J: Não há espaço.
M: Dormimos em camas mais estreitas.
J: Não vamos conseguir dormir.
M: Como se fizesse alguma diferença nos últimos dias.
J: Tenho que tirar minha camiseta. Está molhada da minha indisposição.
M: Vá em frente.
J: Você também tem que tirar a sua.
M: Tenho? Está bem. Agora venha, Johan. Venha cá. Pronto deite-se.
J: Boa noite, Marianne.
M: Boa noite.
J: Pode finalmente explicar porque subitamente você apareceu aqui?
M: Achei que estivesse me chamando.
J: Nunca chamei ninguém.
M: Entrou na minha cabeça.
J: Que estranho.
M: Eu entendo que você não entenda.
J: Quanto tempo você vai ficar?
M: Tenho um caso no dia 27.
J: De novembro?
M: Outubro.
J: Boa noite outra vez.
M: Boa noite (SARABAND, 2003).

Imagem 31: Fotografia de Johan e Marianne.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Mesmo mostrando desprezo pelo que o filho passou Johan foi afetado. Ele finalmente deixa transparecer a fragilidade que Marianne tinha mencionado na conversa com Karin. Afinal, sem Henrik e Karin, Johan estaria só. Os dois tiram suas roupas como uma metáfora, de que Johan, mesmo que por um breve momento, estava também se despindo da sua máscara. Ele não consegue falar diretamente dos seus sentimentos, mas expressa seu medo através do corpo. A tentativa de suicídio de Henrik o leva a perceber que ele está velho e sozinho, sua vida havia sido sem sentido, a morte se aproxima. Sua reação se assemelha a de uma criança querendo a segurança dos braços da mãe onde ele possa mais uma vez esquecer da sua própria finitude.

A imagem dos dois na cama acaba virando mais uma fotografia em preto e branco da mesa de Marianne.

3.13. Epílogo.

Marianne está novamente sentada em frente à mesa cheia de fotografias. Ela fala que algumas semanas depois voltou para casa e que apesar de ter tentado manter contato com Johan a comunicação acabou silenciando.

Marianne: As coisas sempre ficam comigo. Em ordem. Tudo no seu lugar. Talvez eu seja um pouco solitária, não sei. Às vezes penso na Anna. Eu me pergunto como ela lidou com sua vida. Como falava..., como se movia..., seu olhar..., o sorriso quase invisível. Os sentimentos de Anna. O amor de Anna. Bem. Aconteceu algo comigo que pode estar relacionado com isso. Quando eu voltei visitei minha filha Martha no hospício (SARABAND, 2003).

Imagem 32: Marta olha para a mãe.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003).

Imagem 33: Marianne olha para a filha.



Fonte: *Print Screen* do filme “*Saraband*” (2003)

Marianne: Mas pensei no fato enigmático de que..., pela primeira vez em nossa vida juntas..., eu percebi..., senti..., que estava tocando na minha filha. Minha criança (SARABAND, 2003).

O amor de Anna que havia comovido tanto a Johan, Karin e Henrik, acaba por tocar Marianne. Ela sente que pela primeira vez está realmente tentando se comunicar com sua filha sem máscaras e, finalmente, é capaz de experimentar algo de genuíno junto com sua filha que parecia perdida para a doença.

Durante todo o filme é possível perceber como os personagens separavam o que eles pensavam e sentiam das suas palavras e ações. Apenas Henrik parecia disposto a expressar espontaneamente o amor e o ódio, mas essa falta de autocontrole culminou na sua tentativa de suicídio. Marianne, como ela mesma se descreve, não é dada a atos impulsivos. Bergman (2006) afirma que não consegue trabalhar com a improvisação, tudo precisa ser minimamente planejado e controlado, assim como as emoções. Esse autocontrole do indivíduo acaba por gerar um sentimento de distanciamento dele com o “mundo exterior”. Elias (1994) ao pensar nos problemas da autoconsciência gerados no processo de individualização na sociedade moderna afirma que

Quando esses impulsos só podem expressar-se na ação de maneira silenciosa, postergada e indireta, com um intenso autocontrole habitual, o indivíduo frequentemente se vê tomado pela sensação de estar isolado de todas as outras pessoas e do mundo inteiro por uma barreira invisível (ELIAS, 1994, p. 99).

Marianne consegue tocar sua filha por que consegue estabelecer uma ligação com ela. E essa comunicação entre as duas é sem palavras, elas apenas se olham. Em “Persona” (1966), Elisabet decide parar de falar, como uma mentira de parar de atuar, de ser verdadeira. Essa percepção de que as palavras são enganosas é gerada também pelo próprio aprendizado do autocontrole. Se o indivíduo se percebe como um ser enclausurado em si mesmo e que deve estar sempre se privando dos seus desejos e impulsos para conseguir se adequar ao que os outros esperam dele, seus sentimentos que não podem ser expressos acabam sendo percebidos como o que há de mais verdadeiro e natural. O indivíduo depende dos outros, mas sente que por causa desse “outro” não pode expressar com liberdade seus sentimentos mais íntimos. O “outro” é a sociedade moderna que regula todos os aspectos da vida. A natureza se torna o símbolo do que não foi controlado ou regulado pelo homem, ela é verdadeira e genuína assim como o “eu interior”. As palavras são usadas na comunicação durante a interação social, elas são tão reguladas pelas normas quanto o tempo é regulado pelo relógio. Elas se tornam assim distantes do que é verdadeiro e natural. Elas são usadas no “mundo exterior” no qual o indivíduo se sente separado e ao mesmo tempo aprisionado.

Considerações Finais.

Esta pesquisa foi resultado de uma imersão em um “campo” talvez não tão estranho quanto deveriam ser os trobianeses para Malinowski, considerando os anos que nos separam e as consequências de um mundo cada vez mais globalizado e “próximo”, graças aos avanços tecnológicos. Mas tentar penetrar na vida de outra pessoa e tentar conhecer um país onde nunca coloquei os pés ainda é uma experiência encantadora (e difícil) que a Antropologia permite à quem se atreve. Assistir um filme como “*Saraband*” e perceber que aquela narrativa pode informar mais do que um encontro entre duas pessoas que não se viam há anos mas um constante, encontro que o indivíduo passa consigo e com as pessoas que o cercam, permitindo assim se contruir e reconstruir a cada “cena” da sua vida é resultado também de um encontro de outros dois personagens na minha vida: Antropologia e cinema.

Minha relação com o cinema de Bergman, que na graduação havia sido um pequeno flerte acabou se tornando uma relação estável durante esses dois anos de mestrado. Então, fazer o percurso metodológico de aproximação e distanciamento, que a princípio imaginei ser simples por se tratar de filmes e de um diretor que já estava morto, se tornou muitas vezes penoso depois de longas noites vendo suas películas e entrevistas e lendo tudo que consiga achar sobre ele. Percebi o quanto era fácil cair na armadilha de imaginar que o conhecia tanto ou melhor que ele mesmo, e que único bote salva-vidas que existia para isso era a teoria. E esta teoria veio a ser a teoria processual de Elias na qual os conceitos de *habitus*, configuração e individuação nortearam esta pesquisa.

Ao estudar de Elias percebi que precisava alargar meu espectro de visão de Bergman e vêr a sociedade em que ele viveu. Foi quando adentrei na história da Suécia compreendi que seus filmes revelevam mais do que experiências particulares do diretor, revelavam comportamentos e visões de mundo que estavam sendo construídos na própria sociedade sueca.

A indissociação do indivíduo e da sociedade e como a linguagem que compõe a composição social se modificam durante o tempo numa mesma sociedade, me fizeram perceber como Bergman estava num constante processo de conflito e reconciliação com os valores que circulavam na sociedade sueca. As mudanças que ocorreram na dinâmica social e na estrutura da personalidade dos indivíduos na Suécia levaram à uma valorização do autocontrole dos indivíduos através de um racionalismo pragmático. A Suécia havia passado

por grandes guerras como tantos outros países até se tornar um Estado pacífico (externamente e internamente) e possuía uma forma particular de lidar com os conflitos.

Essa forma particular se deveu, em muito, à maneira como a própria sociedade sueca foi configurada no decorrer dos séculos, onde a necessidade do diálogo e do consenso entre as partes em conflito, se mostravam formas práticas de resolução do mesmo. A possibilidade de diálogo entre reis e *peasants* e a continua perda de privilégios da aristocracia foram aliadas dos ideais de igualitarismo entre os suecos que ficaram conhecidos pelo conceito de *folkhemmet*. O reino da Suécia deveria ser uma “casa” onde todos são tratados de forma igualitária, porém, o próprio conceito do que era igual e aceitável, se modificou no decorrer dos séculos. As guerras haviam deixado uma impressão negativa na memória dos suecos e a propaganda em torno da justificativa de alianças feitas em nome de uma “neutralidade” que serviam aos fins políticos e econômicos ajudaram a reforçar o discurso de uma nação pacífica e neutra ideologicamente.

No fim do século XIX e começo do XX foram os valores da classe-média que foram estabelecidos como os que deveriam ser seguidos por todos, os quais envolviam uma vida racional e pragmática onde os indivíduos deveriam saber dividir todos os aspectos da sua vida em seus determinados compartimentos de maneira a manter o que era considerado um comportamento digno e prático. Afim de se distanciar da classe trabalhadora e dos *peasants*, a classe-média passou a repudiar o *habitus* social dessas classes que passou a ser considerado pouco civilizado. No entanto, ao mesmo tempo que esta classe-média buscava garantir seu lugar na nova configuração do país, os movimentos nacionalistas, compostos por artistas e políticos (nobres, filhos da elite agrária e da classe-média), criavam uma identidade nacional baseada na história dos *peasants* e na sua forma de vida. Mas, a narrativa criada, neste período, sobre as origens do povo sueco foi feita de acordo com os valores que estes movimentos queriam exaltar. As características da vida no campo que apareciam nestas narrativas era a de uma vida simples e comunitária junto a natureza onde se poderia encontrar as origens da tendência democrática e igualitária dos suecos. Os *peasants* que eram vistos como pessoas desregradas, por terem uma relação com o tempo que não era regida pelo relógio e pelo calendário e sem noções de higiene, por viverem muitas vezes em apenas um cômodo que servia como quarto, banheiro e cozinha, também viraram uma bandeira da cultura nacional por sua vida prática e igualitária⁵². A natureza se tornou um símbolo tanto da

⁵²A exaltação do igualitarismo entre os *peasants* obedeceu também aos interesses desses movimentos nacionalistas pois eles escolhiam vialerejos como Darlana onde as diferenças entre estratos sociais eram

capacidade de dominação tecnológica (novas técnicas de cultivo e as descobertas na área da saúde e da indústria) quanto do que havia de mais verdadeiro no homem. Na solidão, junto às montanhas geladas o indivíduo poderia se sentir em comunhão consigo mesmo, o que levou o país a ter uma política pioneira de preservação da flora e da fauna. Exaltar a democracia e o igualitarismo também era uma forma de abrir espaços políticos para as novas classes em ascensão e de legitimar o governo do Partido Social Democrata que chegou ao poder em 1930.

A pacificação do país desde o começo do século XIX aliada à política de Bem-Estar Social forneceram elementos para um processo de individuação em que o controle da agressividade e dos afetos fossem tanto necessários quanto elementos formadores deste Estado. Os indivíduos eram educados desde a infância à controlar suas emoções e a refletirem sobre os seus atos. As políticas educacionais eram voltadas à proporcionar o máximo de independência da criança em relação aos adultos. A ênfase no autocontrole através da reflexão entrava em contraste com as antigas formas de educar baseadas no castigo físico.

Bergman que nasceu em 1914 viveu sua infância neste período de mudanças a respeito da educação das crianças. Seu pai era visto como um tirano tanto por seus castigos físicos quanto por punições que envolviam sessões de humilhação nas quais o filho deveria reconhecer o seu erro e pedir perdão. O *habitus* no qual seus pais o socializaram era baseado na ordem e na hierarquia familiar e religiosa. Seu desejo de afeto da mãe fora constantemente barrado tanto por ela quanto por um pediatra que via naquela atitude algo que poderia corrompê-lo quando adulto. Bergman aprendeu que era através do autocontrole que ele poderia conseguir o respeito das pessoas ao seu redor. Mas, com a parte mais abastada da sua família e com as empregadas ou pessoas que viviam próximas à paróquia do seu pai, ele vivenciava o afrouxamento das disciplinas impostas em casa. Sua sensibilidade, que é perceptível nos seus relatos sobre a infância, aliada a sua imaginação o levaram a compreender aquela necessidade de autocontrole como uma forma de teatralização.

Ingmar Bergman se via como um *outsider* (ELIAS, 2000) na sua casa e na escolar por se achar feio e esquisito. Dos autores suecos com os quais ele poderia ter se identificado na adolescência, ele escolheu Strindberg que de certa maneira também era um *outsider* por possuir narrativas com foco em questões particulares dos indivíduos, ao contrário dos escritores estabelecidos que narravam cenas da vida comunitária. A capacidade imaginativa de Bergman que fora duramente criticada na infância por criar histórias mentirosas pôde ser

pequenas em detrimento de muitos outros onde estas diferenças eram explícitas. Sobre isso ver Frykman e Löfgren (2008).

catalisada na juventude e pelo resto da sua vida, para os meios que o cineasta fora fascinado desde a infância: o teatro e o cinema. Sua capacidade de sublimação artística ocorria de acordo com as noções de ordem e disciplinas nas quais ele havia sido criado. Para tanto Bergman procurou aprender tudo que podia sobre todos os processos necessários para se produzir um filme, desde a iluminação à edição, o que lhe proporcionou um bom domínio para experimentar novas formas de narrativas. Porém, essa experimentação não viria de uma improvisação de última hora mas de um contante planejamento da filmagem. A improvisação para Bergman possuía um aspecto negativo que ele descrevia como uma forma de se chegar ao caos. Seus medos da desordem e do caos, se tornaram seus “demônios” e poderiam ser caracterizados pelas inseguranças que ficaram marcadas na sua personalidade por uma socialização direcionada ao controle das emoções. Foi ao dominar a técnica da cinematografia que Bergman conseguiu dar vazão à sua imaginação tecnicamente inovadora que influenciou (e influencia) tantos outros diretores pelo mundo.

As narrativas dos seus filmes, que como nas peças de Strindberg, possuíam um tom muito individual, foram muitas vezes criticadas pelos críticos suecos. Para os artistas suecos do começo do século XX, a arte tinha um papel objetivo na construção da identidade nacional. E essa identidade deveria ser uma em que os interesses individuais não poderiam ser exarcebados em relação aos coletivos. O *habitus* social que estava sendo formado neste período era um em que o indivíduo deveria nutrir sua independência em relação aos demais e ao mesmo tempo deveria se portar de maneira a não prejudicar a independência dos outros. A concepção de que o país era uma grande família onde todos deveriam ser tratados da mesma forma possuía dentro dela a ideia de que cada membro da família possuía um papel a desempenhar na casa para o seu bom funcionamento.

Os conflitos existências das personagens de Bergman e seus dramas familiares iam de encontro com os valores estabelecidos do próprio papel da arte na Suécia do começo do século XX e depois nos anos 1960 quando as disputas ideológicas encontraram mais espaço diante das crises políticas e financeiras que o país viveu. Seu sucesso como cineasta se deveu em muito ao sucesso que ele conseguiu internacionalmente em países como os Estados Unidos, França e Brasil. E foi, também este sucesso que incomodou os novos cineastas. Estes desejavam espaço na cena cinematográfica, que surgia na década de 1960, e viam nos filmes de Bergman uma caracterização exotizada (como pessoas angustiadas e sexualmente liberadas) da vida nos países nórdicos e, na qual, não se preocupava com os problemas sociais que estavam ocorrendo no país. Depois de sete anos de autoexilamento na Alemanha, devido ao escândalo fiscal que sofreu, Bergman produziu o filme “Fanny e Alexander” que marcou

sua volta à Suécia e que o “redimiui” diante dos seus compatriotas por retartar uma imagem do Natal tipicamente sueca.

“*Saraband*” (2003), assim como tantos outros filmes do diretor, possui um elemento de cartarse de emoções reprimidas. O controle dos afetos acaba causando um sentimento de isolamento em relação as pessoas e ao mundo e as personagens nesta película, apesar de tentarem parecem não conseguir mais construir uma ponte que às unam. A não ser Marianne, que ao final do filme parece sentir um breve momento de comunhão com a filha, todo os outros fracassam na tentativa de dialogar sobre seus sentimentos. Eles se tornaram mestres na habilidade de dissimulação dos sentimentos, porém, deficientes quanto precisam externa-los. A ordem é revista através de um novo silênciamento onde cada um segue sua vida independente do outro. A dependência emocional de Henrik o leva a uma tentativa de sucídio e o isolamento de Johan o torna um personagem *démodé* de um filme antigo que no auge de uma crise de ansiedade “pula” para a cama de Marianne em busca de consolo.

O isolamento das personagens não é apenas emocional, mas físico. A casa de Johan fica isolada num pequeno vilarejo entre as montanhas onde só se vê a pequena cabana em que Henrik vive com sua filha Karin. Neste sentido, o isolamento ganha um caráter positivo para a trama, pois é graças a ele que as personagens se sentem à vontade (ou forçadas?) a se confrontarem. Foi no isolamento da floresta de Darlana que Bergman escolheu colocar Mariane, Johan, Henrik e Karin para lidarem de alguma maneira com suas emoções e encontrarem respostas para suas vidas. A escolha de Bergman pelo isolamento, pessoal e fictício, como uma maneira de buscar por respostas e paz faz parte da lógica sueca sobre a busca por si-mesmo.

O tema da “morte” perpassa o filme através de Anna que já havia falecido, da tentativa de suicídio de Henrik e da própria idade avançada de Johan. Sua proximidade deixa as personagens cientes da sua própria finitude e de que toda a racionalidade e pragmatismo cotidianos não parecem dar conta do medo e da angústia que o fim próximo provoca. Bergman, no auge dos seus 84 anos quando produziu este filme, havia mudado seu relato sobre o que a morte significava pra ele. O que na juventude causava tanto pânico, na vida adulta deu lugar a um “desligar-se” se do mundo; na velhice encontrou contonos místicos de reencontro com sua falecida esposa. O sentimento de isolamento que a proximidade da morte procova no indivíduo em uma sociedade como a Suécia, na qual ele se percebe como diferente e externo ao outro, e na qual a morte é tratada com distância e reserva, é inteligível. Bergman (2006) disse estar em paz com a proximidade da morte, mas essa paz veio da possibilidade do reencontro com Ingrid.

Muitos eram os caminhos para se analisar o filme “*Saraband*” ou qualquer outro filme de Bergman e a escolha desta se deu por uma decisão que me pareceu prática para sintetizar a análise diante do tempo que possuía. Tentei nestas considerações finais reunir os elementos que me levaram a pesquisar este tema e responder as perguntas que me guiaram durante a dissetação. Porém algumas lacunas ficaram pelo caminho.

A formação do Estado sueco estava intimamente ligada à formação da Igreja Luterana da Suécia, que foi uma forma de desligamento do poder de Roma e de legitimação do governo. As formas como a Igreja sueca buscou se distanciar de algumas características da Igreja Católica parece ter sido um grande impulsionador da construção do *habitus* nacional infelizmente não foram abordadas nesta dissetação, sendo assim, os elementos religiosos que permeiam a obra de Bergman e a própria sociedade sueca, apesar da sua secularização, não puderam ser devidamente analisados.

A escolha de um filme, apesar de me parecer estrategicamente viável para um mestrado de dois anos acabou por aprisionar o que o próprio Elias buscou desengessar: a construção tanto do *habitus* social, quanto individual, é processual e deve ser analisada através das experiências acumuladas da sociedade e do indivíduo em questão. “*Saraband*”, sendo o último filme de Bergman me forneceu uma visão do diretor que olhava para sua vida e sua obra pela ótica da velhice. A possibilidade que se dará no doutorado de abranger a análise para a obra fílmica do diretor irá resultar em informações mais precisas sobre as mudanças que ocorreram no *habitus* sueco durante o século XX. As análises da recepção dos filmes de Bergman, nacionalmente e internacionalmente, assim como a história da construção do cinema sueco, o papel do teatro na sociedade sueca e o aprofundamento de aspectos que foram vistos apenas de passagem nesta pesquisa serão, de grande utilidade para a continuação desta pesquisa.

As questões a seguir surgiram ao final desta pesquisa: Características como o isolamento das personagens e a natureza autobiográfica dos seus filmes seriam uma maneira para Bergman tratar de assuntos particulares de maneira pública? A fascinação e o repúdio que seus filmes causam seriam uma reação de identificação (ou não) com um processo particular de individualização? O que mudou no decorrer dos anos na narrativa dos temas trabalhados pelo diretor e como isso poderia ser um reflexo de mudanças que estavam ocorrendo na sociedade sueca ou no mundo?

Referências Bibliográficas:

ALLEN, Woody. O percurso sombrio, 1988. In: ____ **Lanterna Mágica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AVELLAR, José Carlos. Amor à segunda vista. In: ____ **Liv & Ingmar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Dezembro de 2012.

BARBOZA, Naylini Sobral e CORREIA, Luiz Gustavo P. S. **Performance da (des) construção de identidades no filme Persona de Ingmar Bergman**. Estudo monográfico. São Cristóvão, Departamento de Ciências Sociais, 2013.

BARREIRA JÚNIOR., Edilson Baltazar. “A morte no imaginário coletivo medieval: o olhar contemporâneo de Ingmar Bergman no filme o Sétimo Selo”. **Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia**, realizada entre os dias 3 e 6 de agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/Anais/1/1400115826_ARQUIVO_AMORTENOIMAGINARIOCOLETIVOMEDIEVAL-RBA.pdf . Acesso em: 6 maio, 2014.

BARTON, H. Arnold. Gustav. III of Sweden and the Enlightenment. In: ____ **Eighteenth-Century Studies**, vol. 6, n 1. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3031560?seq=1#page_scan_tab_contents . Acesso em: 13 jul. 2014.

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada**. São Paulo: Perspectiva, 2007

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo, vol. 1**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERDAH, Jean-François. The Triumph of Neutrality: Bernadotte and European Geopolitic (1810-1844). In: ____ **Reveu d’histoire nordique n° 6-7**. Maître de conférences em histoire contemporain. Pôle européen Jean Monnet. Universidade de Toulouse: 2009. Disponível em: <http://w3.framespa.univ-tlse2.fr/boutique/spip/spip.php?article290&lang=en> . Acesso em: 12 jun. 2014.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Lanterna Mágica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BERGON-LARSSON, Marie. **Film in Sweden: Ingmar Bergman and Society**. Sweden. 1978.

BRANDÃO, C. F. **A teoria dos processos de civilização de Norbert Elias: o controle das emoções no contexto da psicogênese e da sociogênese**. (Tese de Doutorado). Marília, S.P. : Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. São Paulo, SP: Editora das Letras, 1994.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. São Paulo: Editora

Brasiliense, 1990.

DAUN, Åke. *Swedish Mentality*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2008.

DUNCAN, Paul; WANSELIUS, Bengt. **The Ingmar Bergman Archives**. Editora: Taschen, 2008.

ELIAS, Nobert. **Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. **Escritos e Ensaios**, vol.1. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **O Processo Civilizador**, vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **O Processo Civilizador**, vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. **Mozart: Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **A Solidão dos Moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

EMILSSON, Erik Örjan. Recasting Swedish Historical Identity. In:___ **Sweden and the European Miracles: Conquest, Growth and Voice**. Göteborg: Centrum för Europaforskning, University of Gothenburg (CERGU), 1996. Disponível em: https://gupea.ub.gu.se/.../gupea_2077_20229_1.pdf . Acesso em: 16 jun. 2014.

ERIKSSON, Fredrik. Modernity, Rationality and Citizenship: Swedish Agrarian Organizations as Seen Through the Lens of the Agrarian Press, circa 1880-1917. In: ___ **Societal Change and Ideological Formation among the Rural Population of the Baltic Area 1880-1939**. Södertörns högskola, 2008. Disponível em: www.diva-portal.org/smash/get/.../FULLTEXT01.pdf.. Acesso em: 17 jun. 2014.

FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1998 1998. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4r29p0qj/> . Acesso em: 13 maio 2014

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo, Paz e Terra. 1992.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GODOI, Emília Pietrafesa. **O Trabalho da Memória: cotidiano e história no sertão do Piauí**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **Ritual de Interação**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HOLMBERG, Jan de maio de 2012, Disponível em: <http://ingmarbergman.se/en/universe/bergman-and-sweden> Acesso em: 3 jul. 2014.

KOSKINEN, Maaret. **Ingmar Bergman: 'Allting föreställer, ingenting är'**. Filmen och teatern - en tvärestetisk studie (Everything Represents, Nothing is: Film, Theatre and Interartiality). Nora, Sweden: Naya Doxa, 2001.

_____. The biographical legend and the intermedialities of memory. In: ____ **Journal of Aesthetics & Culture**, Vol. 2, 2010 DOI: 10.3402/jac.v2i0.5862 Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:viWw7rUH2F4J:www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/download/5862/6588+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 12 abr. 2014.

_____. **Art as Cult: Bergman's Riten and Backanterna**. vol. 20 (1999), nr. 1 [ISSN: 0168-2148]. Disponível em: <http://dpc.uba.uva.nl/cgi/t/text/get-pdf?c=tvsv;idno=2001a11> . Acesso em: 9 jun. 2014.

LINDKVIST, Thomas. Fiscal Systems, the peasants and the State. In: medieval and early modern Sweden. In: **Genèse De L' État Moderne**. Prélèvement et Redistribution Editions du C.N.R.S., Paris, 1987.

LÖFGREN, Orvar. **Modernizing the Nation – Nationalizing Modernity**. Etnol. TRIB. 15, 1992, Str. 91- 115. Disponível em: file:///C:/Users/Erica/Desktop/10_lofgren_modernizing_the_nation_nationalizing_modernity.pdf . Acesso em: 1 jul. 2014

LÖFGREN, Orvar; FRYKMAN, Jonas. **The Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle- Class Life**. Trans. John Gillers. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2008) (First published in Swedish, 1979).

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEAD, Margaret. The Plot Summary (Of The Soviet Film The Young Gard). In: **The Study of culture at a distance (296- 7)**. Chicago, The University of Chicago Press, 1953.

PETERSSON, Olof. **The Swedish 1809 constitution**. Swedish Research Institute. Paper prepared for Conference on Contested Sovereignties Constitutional Arrangements and their Relevance for Democracy: European and Middle Eastern Perspectives Swedish Research Institute in Istanbul/Ayvalık 28–31 May, 2009 Disponível em: http://www.olofpetersson.se/_arkiv/skrifter/rf1809.pdf . Acesso em: 8 maio 2014.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Cinema e antropologia : um esboço cartográfico em três movimentos. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 10 (1): 51- 69, 2000.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. Rev. Antropol. vol.48 no.2, São Paulo, July/Dec., 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0034-77012005000200007&script=sci_arttext , Acesso em : 20 abr. 2014.

ROJAS, Mauricio. **Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State.** Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <http://www.timbro.se/bokhandel/pdf/9175665891.pdf> Acesso em: 8 maio 2014.

ROSENBERG, Göran. **The Crisis of Consensus in Postwar Sweden.** 10-Rosenberg 5/21/02 1:41 PM Page 170. Disponível em: http://www.rosenberg.se/_artiklar/consensus.pdf. Acesso em: 25 maio 2014.

SANDEMOSE, Aksel. **A Fugitive Crosses His Tracks.** The New Republic, August 26, 1936.

SIMMEL, Georg. **Questões Fundamentais da Sociologia Rio de Janeiro:** Zahar. 2006.

TOMAS, David. Manufacturing vision Kino-eye, the man with a movie camera and the perceptual reconstruction of social identity. In ____ **Visualizing theory.** Routledge, New York, 1994.

ULLMANN, Liv. **Multações.** Cosac Naify, São Paulo, 2008.

TURAUSKY, Kevin J. **The jante law and racism: a study on the effects of Immigration on swedish national identity.** University of Massachusetts – Amherst (Masters Theses 1896 - February 2014). Disponível em: <http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1640&context=theses> Acesso em: 3 abr. 2014.

WEAKLAND, John H. Analysis of Seven Cantonese films. In: ____ **The Study of culture at a distance** (292- 295). Chicago, The University of Chicago Press, 1953

WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In ____ **O cinema sueco.** Bianco e Nero, Cahiers du Cinéma, Cinéma 69, Svenska Institute, Tantivy Press e Publicações Dom Quixote, 1969.

Referências dos filmes e vídeos:

A CONVERSATION with Ingmar Bergman. The Dick Cavette Show. Produtor: Marshall Brickman. Direção: David Barnhizer. Roteiro: Bob Cunniff. 1971. Duração: 50 min. (produzido para TV)

A HORA do Lobo. Produção: SF. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1968. Duração 90 min.

A ILHA de Bergman. Direção de Marie Nyrerod. Suécia, 2006. DVD, 83 min, Dolby Digital.

ATRAVÉS de um espelho” Produção e distribuição: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1961. Duração 89 min.

CENAS de um casamento. Produção: Cinematograph, direção e roteiro Ingmar Bergman. Suécia, 1973. Duração, 299 min, color. (filme produzido para TV).

CHOVE em nosso amor. Produção: Seriges Folkbiografer. Distribuição: Nordisk Tonefilm. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Produtor: Lorens Marmstedt. Suécia, 1946. Duração: 95 min.

CRISES. Produção: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro Ingmar Bergman. Suécia, 1946. Duração, 93 min.

ENTREVISTA com Ingmar Bergman - Parte 1. http://www.youtube.com/watch?v=Zke69yA_s4o. Acesso em 03 de fev **2013**

ENQUANTO as mulheres esperam. Produção e distribuição: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1952. Duração: 107 min.

FANNY e Alexander. Produção Cinematograph. Direção e Roteiro Ingmar Bergman. Suécia 1981- 1982. Duração, 197 min, color.

GRITOS e Sussuros. Produção: Cinematograph, Instituto de Filme Sueco, Direção e roteiro: Ingmar Bergman 1971. Duração: 91min, color.

INGMAR Bergman & E. Josephson - Reflexiones sobre la vida, la muerte y el amor . Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=HqTRUQe-bAc>. Acesso em 03 de fev 2013 (produzido para a TV)

JUVENTUDE. Produção e distribuição: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1951. Duração : 96 min.

LIV & Bergman. Podrução: Norwegian Produtction Company Nordicstories. AB Svenska Filmindustri, SVT e Vardo Films. Direção e roteiro: Dheeraj Akolkar. Noruega, 2012. Duração: 89 min.

LUZ de Inverno. Produção e distribuição: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1962. Duração: 81 min.

MONIKA e o Desejo. Produção: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1952. Duração 96 min.

MORANGOS Silvestres. Produção: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1957. Duração 91 min.

MÚSICA na Noite. Produção: Terrafilm. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Dagmar Edgqvist. Suécia, 1942. Duração 87 min.

NOITES de circo. Produção: Sandrew. Distribuição: Sandrew- Bauman. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1953. Duração: 93 min.

O RITO. Produção: Cinematograph. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1969. Duração 74 min, Distribuição: SF.

O SÉTIMO Selo, Produção: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1956. Duração 96 min.

O SILÊNCIO. Produção e distribuição: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1962. Duração: 95 min.

PERSONA. Produção: SF. Direção e Roteiro de Ingmar Bergman. Suécia, 1966. Duração: 85 min.

SARABAND. Direção e Roteiro de Ingmar Bergman. Suécia. 2003, Duração: 120 min.

SONATA de outono. Produção Personafilm. Roteiro e Direção: Ingmar Bergman. Suécia 1977. Duração: 93 min, color.

SONHOS de Mulheres. Produção: Sandrew. Distribuição: Sandrew- Bauman. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1955. Duração 87 min.

SORRISOS de uma noite de amor. Produção Personafilm. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia 1955. Duração: 108 min, color.

TRESPASSING Bergman. Direção e Roteiro: Jane Magnusson e Hynek Pallas. 2013.

TORMENTOS. Produção, distribuição: Svensk Filmindustri. Direção: Alf Sjöberg. Diretores de Produção: Harald Molander, Victor Sjöström (conselheiro artístico). Roteiro e assistente de direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1944, Duração: 101 min.

UM BARCO para Índia. Produção: Seriges Folkbiografer. Distribuição: Nordisk Tonefilm. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Produtor: Lorens Marmstedt. Suécia, 1948. Duração: 98 min.

UMA LIÇÃO de Amor. Produção e distribuição: Svensk Filmindustri. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, 1953. Duração: 96 min.

Anexo.

Ficha completa do filme “Saraband”:

Data de lançamento: 1/12/2003 (Swedish TV), 15/10/2004 (Estados Unidos)

Formato: Colorido, Sueco.

Duração: 107 min

Locações: SVT Studio, Estocolmo.

Distribuição: Swedish TV (Suécia), Sony (Estados Unidos).

Elenco: **Marianne:** Liv Ullmann; **Johan:** Erland Josephson; **Henrik:** Börje Ahlstedt; **Karin:** Julia Dufvenius, **Marta:** Gunnel Fred.

Equipe: **Direção e roteiro:** Ingmar Bergman ; **Assistente de diretor:** Torbjörn Ehrnvall;

Fotografia: Raymond Wemmenlöv, P. O. Lantto, Sofi Stridh, Jesper Holmström, Stefan Eriksson.; **Assistente de câmera:** Sven Jarnerup.; **Steadicam:** Michel Tiverios ; **Produtor:**

Pia Ehrnvall; **Design de produção:** Göran Wassberg; **Adereços:** Jan-Erik Savela;

Iluminação: Per Sundin; **Som:** Börje Johansson ; **Eletricistas:** Lars Stahlberg, Per Sturk;

Mixing: Gabor Pasztor; **Música:** J. S. Bach, “*Cello suíte # 5, C Minor , 4th movement Sarabande*”(*Solo Violoncelo: Thrleif Thedéen, Opus 3 CD 8802; Solo Violoncelo playback:*

Asa Forberg-Lindgren), J. S. Bach, “*Trio Sonata for Organ, # 1 Es Major, 1st movemet, Allegro*” (*Organ Solo: Torvald Torén, Bis CD 803/ 804*) Anton Bruckner, “*Symphony # 9, D Minor, 2nd movement, Scherzo*”;

Condutor : Hebert Blomstedt; **Figurino :** Inger Pehrson;

Maquiagem: Cecilia Drott-Norlén; **Edição:** Sylvia Ingemarsson